

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española III



TESIS DOCTORAL

Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro:

estudio del final en los relatos de *La palabra del mudo*

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Paloma Torres Pérez-Solero

Directores

Guadalupe Arbona Abascal
Fernando Rodríguez Lafuente

Madrid, 2015



Departamento de Filología Española III
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid

TESIS DOCTORAL

Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro:
Estudio del final en los relatos de *La palabra del mudo*

Paloma Torres Pérez-Solero

Dirigida por:

Dra. Guadalupe Arbona Abascal

Codirigida por:

Dr. Fernando Rodríguez Lafuente

TESIS DOCTORAL. Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro.
Estudio del final en los relatos de *La palabra del mudo*.

Departamento de Filología Española III
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense De Madrid
Programa de Doctorado en Lengua y Literatura en relación
con los medios de comunicación

Memoria para optar al grado de Doctor presentada por:
PALOMA TORRES PÉREZ-SOLERO

Directores: DRA. GUADALUPE ARBONA ABASCAL y
DR. FERNANDO RODRÍGUEZ LAFUENTE

Madrid, 2015

ÍNDICE

ABSTRACT.....	17
---------------	----

INTRODUCCIÓN	25
--------------------	----

CAPÍTULO 1. JULIO RAMÓN RIBEYRO: OBRA Y RECEPCIÓN	37
--	----

CAPÍTULO 2. DEBATE ACERCA DEL FINAL EN LA NARRACIÓN. APROXIMACIONES TEÓRICAS.....	89
--	----

2.1. PERPLEJIDADES EN TORNO AL FINAL	91
--	----

2.1.1. Aproximación a la naturaleza del final	95
---	----

2.1.2. El concepto de <i>cierre</i>	111
---	-----

2.1.3. La problemática dicotomía entre final abierto y final cerrado	117
---	-----

2.1.4. El sentido del final: elementos antropológicos	120
---	-----

2.2. LA PROPUESTA METODOLÓGICA DE MARCO KUNZ EN “EL FINAL DE LA NOVELA”	131
--	-----

2.2.1. Del final de la novela al final del cuento: razones de la versatilidad del método	131
---	-----

2.2.2. Los recursos terminativos	134
--	-----

CAPÍTULO 3. ESTUDIO DEL FINAL EN LA NARRATIVA CORTA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO.....	149
--	-----

3.1. LA CUENTÍSTICA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO. APROXIMACIÓN CRÍTICA DESDE EL FINAL	153
--	-----

3.2. HIPÓTESIS PARA EL ESTUDIO DE LOS RECURSOS TERMINATIVOS.....	161
3.2.1. El desenlace trágico.....	162
3.2.2. La apariencia de final abierto	163
3.2.3. La comparabilidad contrastiva	165
 3.3. ANÁLISIS DE LOS FINALES DE “LA PALABRA DEL MUDO”	 168

Los gallinazos sin plumas (1955)

Los gallinazos sin plumas.....	175
Interior L.....	185
Mar afuera.....	192
Mientras arde la vela.....	198
En la comisaría.....	204
La tela de araña.....	207
El primer paso.....	210
Junta de acreedores.....	213

Cuentos de circunstancias (1958)

La insignia.	217
El banquete.....	222
Doblaje.....	225
El libro en blanco.....	228
La molicie.....	230
La botella de chicha.....	232
Explicaciones a un cabo de servicio.....	235
Página de un diario.....	241
Los eucaliptos.....	244
Scorpio.....	246
Los merengues.....	249
El tonel de aceite.....	251

Las botellas y los hombres (1964)

Las botellas y los hombres.....	255
---------------------------------	-----

Los moribundos.....	260
La piel de un indio no cuesta caro.....	262
Por las azoteas.....	266
Dirección equivocada.....	269
El profesor suplente.....	273
El jefe.....	278
Una aventura nocturna.....	281
Vaquita echada.....	285
De color modesto.....	287

Tres historias sublevantes (1964)

Al pie del acantilado.....	291
El chaco.....	295
Fénix.....	297

Los cautivos (1972)

Te querré eternamente.....	305
Bárbara.....	308
La piedra que gira.....	310
Ridder y el pisapapeles.....	313
Los cautivos.....	316
Nada que hacer, <i>monsieur</i> Baruch.....	318
La estación del diablo amarillo.....	322
La primera nevada.....	325
Los españoles.....	327
Papeles pintados.....	331
Agua ramera.....	333
Las cosas andan mal, Carmelo Rosa.....	335

El próximo mes me nivelo (1972)

Una medalla para Virginia.....	339
Un domingo cualquiera.....	343
Espumante en el sótano.....	346
Noche cálida y sin viento.....	349

Los predicadores.....	352
Los jacarandás.....	354
Sobre los modos de ganar la guerra.....	355
El próximo mes me nivelo.....	358
El ropero, los viejos y la muerte.....	360

Silvio en el Rosedal (1977)

Terra incognita.....	365
El polvo del saber.....	368
Tristes querellas en la vieja quinta.....	371
Cosas de machos.....	374
Almuerzo en el club.....	376
Alienación.....	380
La señorita Fabiola.....	384
El marqués y los gavilanes.....	387
Demetrio.....	390
Silvio en el Rosedal.....	392
Sobre las olas.....	403
El embarcadero de la esquina.....	405
Cuando no sea más que sombra.....	410
El carrusel.....	412
La juventud en la otra ribera.....	416

Sólo para fumadores (1987)

Sólo para fumadores.....	421
Ausente por tiempo indefinido.....	425
Té literario.....	429
La solución.....	431
Escena de caza.....	434
Conversación en el parque.....	437
Nuit caprense cirius illuminata.....	440
La casa en la playa.....	443

Relatos santacrucinos (1992)

Mayo 1940.....	447
----------------	-----

Cacos y canes.....	450
Las tres gracias.....	452
El señor Campana y su hija Perlita	455
El sargento Canchuca.....	456
Mariposas y cornetas.....	459
Atiguibas.....	461
La música, el maestro Berenson y un servidor.....	463
Tía Clementina.....	465
Los otros.....	467

Cuentos olvidados

La vida gris.....	473
La huella.....	476
El cuarto sin numerar	478
La careta.....	481
La encrucijada.....	483
El caudillo.....	486

Cuentos desconocidos

Los huaqueros.....	489
--------------------	-----

Cuento inédito

Surf.....	493
-----------	-----

CAPÍTULO 4. LA ORIGINALIDAD

DEL FINAL RIBEYRIANO495

4.1. CONCLUSIONES DEL ESTUDIO DE LOS RECURSOS TERMINATIVOS500

4.1.1. El desenlace trágico como destino unificador.....	500
4.1.2. La superación de la dicotomía final abierto / final cerrado	504

4.1.3. La comparabilidad contrastiva y la transformación del personaje	510
4.2. LA TOMA DE CONCIENCIA DEL PERSONAJE RIBEYRIANO.....	515
4.3. DE LA TOMA DE CONCIENCIA DEL PERSONAJE AL ESCEPTICISMO DEL AUTOR: ADENDA ANTROPOLÓGICA	531
CONCLUSIONES	541
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	553

ABSTRACT

The first story by Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1924-1994) that I read was “Mar afuera”, which was included in the author's first collection of stories, *Los gallinazos sin plumas* (Jaime Campodónico, Lima, 1955). It tells the tale of two fishermen, Dionisio and Janampa, who set off in their boat early one morning. As the hours go by, Dionisio begins to realise that Janampa intends to kill him and, in the last line of the story, Dionisio, perched on the edge of the boat to cast the nets, awaits Janampa's strike with resignation. The narrator interrupts the story at this suspense-filled moment and “Mar afuera” ends before the reader learns of Dionisio's fate. The story ends with a final abrupt silence.

Remarkably, this open-ended structure is repeated in all the stories in the collection. Upon embarking on this research, following the award of the Government of Navarre Pre-doctoral Grant in 2009, there was an open line of research in the Spanish Philology III Department on post-modern literary forms, including those that are inherent to stories as a result of their symbolic and fragmentary nature. In this context, the initial idea was to analyse Julio Ramón Ribeyro's open endings from a postmodern perspective. If modern literature is mistrustful of the classic closed and final ending and leans towards the open ending as a literary formula that more closely reflects life, a series of fragments, postmodernism accentuates this distrust of the end and attempts to evade it and blur the limits of the written text.

Assuming a postmodern perspective, I began to investigate the open endings of Julio Ramón Ribeyro's first stories, which

culminated with the *Study of the ending in the short stories of Julio Ramón Ribeyro. An analysis of Los gallinazos sin plumas*, submitted for the Diploma of Advanced Studies (DEA). This study brought me to some conclusions that now, after five years of research, appear obvious: namely that Julio Ramón Ribeyro's endings have nothing to do with postmodern motivations and are only open on the surface.

This apparent openness, however, leads to the discovery of a final meaning in Ribeyro's stories that unifies them and which has remained a pillar of all my subsequent research. The abrupt end and silence of Ribeyro's narrator, and the "dissatisfaction" that the reader feels due to the unresolved storyline, shifts the focus, and the meaning of the story, towards a dimension that had remained in the background up until that moment and which is highlighted in the final lines. At the end, faced with an unexpected silence and loose ends, the reader embarks on an interpretative re-read while continually questioning themselves as to the meaning of the story: What did Ribeyro mean to recount if not the heralded death of Dionisio at the hands of Janampa?

The ending will appear in the pages that follow like a vantage point from which to look at the story. A text is not known until its end has been reached. In the remaining lines the plot changes, the protagonist may die or the focus shift: all this leads to a change in interpretation. Finally, with that mysterious process that is unique to literature, the previously coded or twisted meaning is deciphered or disentangled, hidden and silent until the end, and bestowing the story with its definitive form, raising it up to the light. As Ricardo Piglia recalls in *Formas breves* (Anagrama, 2001), only at the end do we see the meaning of a story.

Summary of objectives and results

Taking as a starting point the intuition that Ribeyro's endings have a profound effect on interpretation, this doctoral thesis intends to study the endings of Julio Ramón Ribeyro's short stories, compiled in a collection under the title *La palabra del mudo*, which was originally published in Lima (Editorial Milla Batres) in four volumes: the first and second in 1973, the third in 1987, and the fourth in 1992.

This work's statement of purpose alone clearly defines the two aspects that are to be dealt with: the study of endings and the short stories of Ribeyro. Both the issue of story endings, which has been insufficiently studied, and the low profile of the Peruvian author, constitute two notable gaps when it comes to embarking on research that might reveal something new.

There is not enough known about Julio Ramón Ribeyro, considered one of his country's, and the century's, greatest storytellers. He is often forgotten and placed in the margins of the *boom* in Latin American literature that occurred in the 1960s and 1970s. December 2014 marks the twentieth anniversary of his death; in 1994, the year he died, he was awarded the prestigious Juan Rulfo Prize for Latin American and Caribbean Literature. Success came late for Ribeyro. Critics have blamed this tardy recognition on his shyness, the fact that he opted for stories at a time when novels were blossoming, his adherence to a sober style, and his simple narrative in an era when the Baroque style and experiments in form were in vogue. The fundamental reason for his solitude was an inviolable loyalty, natural rather than self-imposed, to that which "in his opinion" merited telling: he gave a voice to the voiceless, to the understated, to those who suffered in silence.

As for the endings, in the prologue to a pioneering work on the study of endings in international Hispanic studies, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura en lengua española* ("The end of the novel. Theory, techniques, and analyses of endings in Spanish-language literature") (Gredos, 1997), Marco Kunz

decries the lack of study on endings in Spanish-language literature and writes that the intention of his book is to stimulate cultivation in this ever arid area. This research aims to take up that baton and delve into the enduringly fallow field of endings, as embodied in the short stories of Julio Ramón Ribeyro.

There is a connection between the two gaps that inspired this work, the index of which paints a clear picture: the first chapter will provide a portrait of Julio Ramón Ribeyro and the second will establish the theoretical framework for the endings. The third chapter will bring both topics together and the stories of *La palabra del mudo* will be analysed in light of the theory on the endings. Lastly, the fourth chapter will lay bare the fruits of this analysis and will reveal the element that makes Ribeyro's endings original, as well as the manner in which his endings assist a reading of the stories.

In order to achieve the aims of this detailed study into the endings of Ribeyro's short stories, the method proposed by Marco Kunz in the previously cited *El final de la novela* will be followed: an analysis of the final segment of text through identification of the various elements (called terminative elements) in a text that signal the imminent finale. For example, in the final lines, events of a concluding nature can occur, like leaving, closing a door, or turning out a light; a journey can end or a previously mentioned period of time can draw to a close; death may come (the concluding motif par excellence), night may suddenly fall, or the story may come full circle.

In the case of Ribeyro, a study of endings is profoundly important. Remarkably, the endings of the stories comprising *La palabra del mudo* are similar, bringing the author's short story together. Like a flashing light signalling a possible line of interpretation, some terminative elements are repeated across a variety of Ribeyro's stories. Ribeyro insists on using the same terminative strategies to end his stories.

As a hypothesis for studying the endings in Ribeyro's short stories, let us examine three recurring elements that define them:

Firstly, the outcome of Julio Ramón Ribeyro's stories is generally a tragic one. At the end, either as a result of external factors, their own shortcomings, or a sudden twist of fate, the character flounders.

Secondly, on the surface many of the endings in *La palabra del mudo* appear “open”, since we do not know which fate befalls the main character and there is an ultimate silence on the part of the narrator, leaving the plot up in the air.

Thirdly, in many of Ribeyro's stories, at the end there is a return to the situation defined at the beginning of the story. Nothing appears to have changed; however, although similar, the starting point and the end point are not identical. Thus, by comparing the two, it is possible to trace the changes that have occurred to the initial scenario as a result of the denouement of the story.

A careful study of the role that these three elements play in Ribeyro's endings will shed light on a second level that lurks in the background until the end, and which assumes great importance in the final lines: the awareness on the part of the character, which reveals itself as the central narrative motif in the endings of Ribeyro's stories. In *La palabra del mudo*, the tragic outcome, failure, is accompanied by a realisation of that failure by the character. The unresolved plot of many of Julio Ramón Ribeyro's stories leaves the reader unsatisfied and compels them to turn their attention to the internal evolution of the character, where a resolution can be found. Finally, the frequent parallels between the initial situations and the story endings lead the reader to ponder what has changed after the story has played out, again adding weight to the psychological dimension of the character, which is the sole element to have undergone change following an apparent return to the initial narrative framework.

Main conclusions

-At the end of Julio Ramón Ribeyro's stories there is generally an awareness on the part of the main character. In the final lines, the reader's focus, and the meaning of the story, are shifted towards the character's psychological dimension and their inner qualities are brought to the fore.

-An analysis of the endings reveals the insistence with which Ribeyro's narrator highlights the character's realisation. The narrator in Ribeyro's stories does not bring a halt to the tale to recount the external consequences of the events, but rather uses the ending to treat the effect of the event on the character's inner being. He writes "a few lines more" to construct this second level in the text.

-In the different stories, the nature of the recounted event varies: a failed affair ("Una aventura nocturna"), the death of the father ("Página de un diario") or the breaking of a mirror ("El ropero, los viejos y la muerte"), etc. But in all of them, the impact on the character is the same: the character's realisation is underlined. This singular quality assumes an extraordinary prominence.

An analysis of the endings leads to an understanding of what Ribeyro secretly wanted to say. Allow me to expand on the examples given above: not so much the failed affair but rather that Arístides becomes aware of his own failure; not so much that the father dies, but that the son realises that he has become his father; and not so much that an old mirror is broken, but rather that its breakage leads the father of the Ribeyros to forget the past and focus on his future.

-This realisation, which is central to Ribeyro's endings, is not merely a deductive argument; it is apparent in the text itself. It becomes evident through the proliferation of various forms of the verbs "comprender" (to understand), "mirar" (to look - in the sense of to contemplate, implying understanding), through the appearance of a clear memory, reflection or, explicitly, the "darse cuenta" or

"awareness". All these forms signal the action by which the psychological dimension of the character is shaped.

-The presence of awareness –as a recurring narrative motif- on the part of the character in Ribeyro's endings, and its clear manifestation in the text, leads one to suggest that it is a new terminative element of the endings that must be added to those put forward by Marco Kunz in *El final de la novela* and those which he deduces from the previous studies by Barbara Herrnstein and Barbara Korte, and which have been used as a method for the formulation of this work.

-The character's awareness, which is an essential element in Julio Ramón Ribeyro's endings, has an understated intensity. Once this has occurred, the stories end, without giving rise to new narrative motifs or storylines. The awareness falls exclusively within the scope of the character's inner being, since it has no bearing on previous actions or consequences on the setting. It implies an awareness of the futility of action and infers a grim discovery. In this respect, the character's inner realm and the vicissitudes of the external world remain disconnected; they do not intertwine, accentuating the solitude of Ribeyro's creatures.

-The understated nature of the final awareness, which fails to change the character's situation, functions as a bridge, allowing the meaning of the ending to reach its greatest depth. The fact that awareness is the final frontier that the writer allows his characters, followed by the end, means a parallel can be drawn between the endings of Ribeyro's stories and the author's professed scepticism, the peculiar view of the world that the writer, consciously or not, conveys through his stories. This sheds some light on the connection between the author's philosophy and the nature of his endings. It is a delicate relationship, forged by life experience and literary creation, which is particularly apt and significant in the case of Julio Ramón Ribeyro, an author whose life is closely connected to his work.

-The end, the moment when the meaning of the text is unveiled, also reveals itself as a vantage point from which the final connection between the author's philosophy and his stories can be perceived.

-With regard to the chosen method for this work, the analysis of terminative elements in endings proposed by Marco Kunz in *El final de la novela*, the conclusion is that the central importance this brings to the concept of endings, defined as the conclusion of the text, means there is no problem in applying it to a genre other than the novel, namely the story. Since it is a short, microstructured fragment, it is not dependent on the movement of the plot, whereas the plot itself is limited by the brevity of the story. An analysis of endings implies a microscopic focus, meaning an extrapolation of their study from the novel to the short story does not detract from the pertinence of the method. Studying endings in stories rather than novels is unproblematic; in fact, since stories, due to their brevity, represent a condensed domain of suggestion, the power of the ending is enhanced, as is its capacity to resonate with the general meaning of the tale.

-Following an in-depth analysis of *La palabra del mudo*, the conclusion is that a critical appraisal of the endings of Julio Ramón Ribeyro's short stories clearly entails a move from description to elucidation. It reveals the author's work to be an organic whole and leads to the core meaning of the author's poetics, showing that when he decides to fall quiet, it is without doubt an eloquent silence.

“Entonces comprendí que la lluvia había llegado demasiado tarde”.

Julio Ramón Ribeyro, “Por las azoteas”

“En mi principio está mi fin”

T.S. Eliot, *Los cuatro cuartetos*

INTRODUCCIÓN

El primer cuento que leí de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1924-1994) fue “Mar afuera”, incluido en el primer volumen de cuentos del autor, *Los gallinazos sin plumas* (Jaime Campodónico, Lima, 1955). Es la historia de dos pescadores que se embarcan de madrugada, Dionisio y Janampa. Este último es descrito como un tipo muy grande y hosco, de apariencia casi monstruosa. Conforme pasan las horas Dionisio va comprendiendo que en realidad no han salido a pescar y que Janampa quiere matarle. En la última línea del cuento, Dionisio, encaramado sobre la barca para echar las redes, queda esperando resignadamente la puñalada. El narrador interrumpe el relato en este momento cargado de incertidumbre y “Mar afuera” termina antes de que el lector conozca si Dionisio finalmente muere o se salva.

A medida que fui leyendo otros cuentos del escritor peruano, descubrí que esta estructura de final abierto se repite en todos los cuentos del volumen. Cuando se inició esta investigación, con la concesión de la Beca Predoctoral del Gobierno de Navarra en el año 2009, estaba abierta en el Departamento de Filología Española III una línea de investigación sobre las formas literarias de la posmodernidad y, entre ellas, una sobre el relato, su inherente apertura, su carácter simbólico y fragmentario.

En este marco, la idea inicial de estas páginas fue analizar los finales abiertos de Julio Ramón Ribeyro en clave posmoderna. Es difícil encontrar en la literatura contemporánea relatos con finales cerrados clásicos y totalizantes. Son más frecuentes los textos con final abierto porque resulta una fórmula literaria que parece más próxima a la vida, hecha de retazos. Por esta razón, en la posmodernidad se acentúa esta primacía de finales que intentan burlar y desdibujar los límites del texto escrito.

Asumiendo la perspectiva posmoderna comencé una investigación de los finales abiertos de los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro, que culminó con el *Estudio del final en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro. Análisis de Los gallinazos sin plumas*, presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Este estudio me llevó hasta unas conclusiones que hoy, después de cinco años de investigación, me parecen obvias: que nada tienen que ver los finales de Julio Ramón Ribeyro con las motivaciones posmodernas y que sólo son abiertos en apariencia.

Sin embargo, esta apariencia de apertura va a dejar al descubierto una basculación final del sentido de los relatos ribeyrianos que los unifica y que se ha mantenido como un pilar de toda mi investigación posterior. El súbito silencio final del narrador

ribeyriano y la “insatisfacción” que el argumento irresuelto causa en el lector va a desplazar su mirada, y el sentido del cuento, hacia una dimensión que permanece en un segundo plano hasta ese momento y que se revela en las últimas líneas. Desde el final, ante el silencio inesperado que deja los cabos sueltos, el lector emprende una relectura interpretativa mientras vuelve a preguntarse por el sentido del cuento: ¿qué es lo que Ribeyro quería contar si no era la anunciada muerte de Dionisio a manos de Janampa?

El final comparecerá en las páginas que siguen como un lugar privilegiado desde el que interpretar un relato. Hasta alcanzar el final, un texto no se conoce. En las líneas finales el argumento varía, el protagonista puede morir o el enfoque se puede trastocar: todo ello provocaría una alteración en la interpretación. Al final, con ese proceder propio de la literatura, se descifra el sentido del cuento, escondido y agazapado hasta que en las últimas líneas el relato cobra su forma definitiva. Como recuerda Ricardo Piglia en *Formas breves* (Anagrama, 2001), sólo al final atisbamos lo que un relato quiere decir¹.

A partir de esta primera intuición de la profundidad que adquieren los finales ribeyrianos para la interpretación, esta tesis doctoral pretende el estudio del final en la totalidad de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, compilada en su conjunto bajo el título *La palabra del mudo*, que se publicó originalmente en Lima (Editorial Milla Batres) en cuatro tomos: en 1973 el primero y el segundo, en 1987 el tercero y, en 1992, el cuarto.

El solo enunciado del propósito de este trabajo ya delimita los dos aspectos a los que se va a atender: el estudio del final y la narrativa corta de Ribeyro. Tanto la problemática del final de la

narración, insuficientemente estudiada, como el perfil discreto del escritor peruano, constituyen dos vacíos muy sugerentes a la hora de emprender una investigación que aporte novedad.

Julio Ramón Ribeyro, considerado uno de los más grandes cuentistas de su país y de su siglo, es un autor poco conocido, habitualmente olvidado y situado en los márgenes del *boom* de la literatura hispanoamericana de los años sesenta y setenta del pasado siglo. El pasado diciembre de 2014 se celebró el veinte aniversario de su muerte; en 1994, el mismo año en que murió, recibió el prestigioso Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. El éxito le llegó tarde a Ribeyro. La crítica ribeyriana ha achacado su tardío reconocimiento a su carácter tímido, a su opción por el cuento en un momento de eclosión de la novela, a su fidelidad al estilo sobrio y a la frase sencilla en una época en la que triunfaban el barroquismo y la experimentación formal. En el fondo la razón de su soledad responde a una inexpugnable lealtad, no autoimpuesta sino connatural, a aquello que “a su juicio” merecía la pena ser contado. Dio voz a los sin voz, a los discretos, a los que sufrían sin estridencias: “en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía ni voz”².

En relación al escasamente estudiado asunto del final de la narración, nos detenemos en el prólogo de una obra pionera en relación al estudio del final en la hispanística internacional, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura en*

¹ Cfr. PIGLIA, Ricardo: *Formas breves*, p.127.

² De una carta del autor al editor, fechada el 15 de febrero de 1973. Fragmento reproducido como introducción a *La palabra del mudo* en su edición de Seix Barral, Barcelona, 2010.

lengua española (Gredos, 1997). En estas páginas Marco Kunz denuncia la falta de estudios referidos al final de la literatura en lengua castellana y escribe que tiene la intención de que la lectura de su libro pueda estimular el cultivo de este terreno aún árido³. Esta investigación quiere acoger el testigo que el autor ofrece y adentrarse en el campo aún baldío de la problemática del final, encarnándolo en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro.

Se entrelazan, de este modo, los dos vacíos que inspiran este trabajo, cuyo índice forma dibujo muy claro: un primer capítulo retratará la figura de Julio Ramón Ribeyro, el segundo establecerá el marco teórico referente al final; en el tercer capítulo entrarán en relación ambos asuntos y se analizarán los cuentos de *La palabra del mudo* a la luz de la teoría del final; y, por último, un cuarto capítulo mostrará los frutos del estudio teórico y práctico y desvelará cuál es la originalidad del final ribeyriano y de qué manera sus finales ayudan a leer los cuentos del autor.

En esta investigación se sigue el método que Marco Kunz propone en la citada *El final de la novela*. Se trata de una herramienta que va a permitirnos realizar una clasificación de la cuentística ribeyriana y que, al ser aplicado, alumbrará cada cuento de Julio Ramón Ribeyro, pues permite señalar la originalidad y los rasgos característicos de los finales, que en una lectura lineal pasan inadvertidos.

Kunz propone el análisis del segmento último de texto mediante la identificación de los distintos elementos (a los que llama recursos terminativos) que en un texto anuncian que el punto y final está próximo: por ejemplo, en las líneas finales pueden producirse acontecimientos que tienen carácter finalizador, como partir, cerrar

³ Cfr. KUNZ, Marco: *El final de la novela*, p.18.

una puerta o apagar una luz; puede llegar el final de un viaje o terminarse un plazo de tiempo que se ha anunciado en un momento anterior del cuento, puede sobrevenir la muerte (motivo terminativo por excelencia), puede de pronto caer la noche o advertirse una circularidad respecto al comienzo del relato.

Este análisis de los recursos terminativos tiene la virtud de atender a la literalidad del texto, un lugar que a veces se olvida en los estudios sobre literatura. Es intención de esta investigación considerar el texto y observarlo en su singularidad, para no caer en la tentación de forzarlo para que se ajuste a un marco interpretativo. Por ello, el capítulo tercero, donde comparecen los cuentos y sus finales, es deliberadamente el más extenso. Dejamos constancia del análisis de cada final, arropado por una contextualización general del cuento. Como guía teórica de fondo a la hora de enfrentarnos a la lectura del relato y a la interpretación de sus rasgos fundamentales, utilizaremos, por su claridad, la propuesta que María del Carmen Bobes Naves escribe en *Teoría general de la novela* (Gredos, 1985) y *La novela* (Síntesis, 1993). La presencia central del objeto de estudio permitirá al lector acompañar cada paso de la argumentación y comprobar por sí mismo la pertinencia de las conclusiones que se extraen del texto mismo y verificar la fértil manera en que los finales retratan la poética de Julio Ramón Ribeyro.

Junto a la virtud de la fidelidad al texto, el método de análisis de los recursos terminativos del cierre entraña un riesgo. El final es una criatura que toma infinitas formas: hay tantos finales como relatos. Al ser el objeto de estudio tan heterogéneo, tan determinado por la dinámica particular de cada cuento, se está obligado a comprobar si en todos los casos se manifestará el carácter nuclear del final y si la aplicación del método permitirá siempre una

interpretación más allá de un estéril inventariado de las estrategias terminativas de cada relato.

La elección de cualquier método implica un cierto acto de fe: se emprende un camino fundamentado teóricamente y se pone a prueba al aplicar el método al objeto de estudio. Al arar el camino se comprueba si el método es adecuado. Su justificación, por lo tanto, sólo puede completarse *a posteriori* y, si finalmente se ve que el camino no lleva a ninguna parte, desandar lo andado.

En el caso de Ribeyro, la pertinencia del estudio del final quedará justificada si se comprueba que los finales de los cuentos que componen *La palabra del mudo* tienen rasgos estables y hay en ellos elementos que unifican la narrativa corta del autor. Se advertirá que en ellos se esconde una posible línea de interpretación y que algunos recursos terminativos se repiten en los relatos ribeyrianos. Se determinará si Ribeyro escoge las mismas estrategias terminativas para acabar sus cuentos.

La hipótesis que nos planteamos para el estudio del final en la narrativa corta del escritor peruano se concreta en tres recursos que se repiten y definen el final ribeyriano:

1. El desenlace de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro es generalmente un desenlace trágico. Al llegar el final, ya sea por la presión del entorno, por sus propias limitaciones o por la súbita irrupción del azar, el personaje fracasa. Julio Ramón Ribeyro escribe cuentos poblados por seres marginales, “borrachines, escritores, hacendados, matones y maleantes, locos, putas, profesores, burócratas”⁴, cuyas esperanzas y deseos se ven irremediamente frustrados. Repetidamente sus aventuras fallan, sus aires de grandeza

⁴ RIBEYRO, Julio Ramón: Introducción a *La palabra del mudo* (Seix Barral, 2010), p. 10.

terminan en ridículo, sus búsquedas en ausencia y sus tímidos ensayos de heroicidad, en desilusión.

2. En segundo lugar, superficialmente muchos finales de *La palabra del mudo* parecen “abiertos”. Desconocemos el porvenir del personaje protagonista y se produce un silencio final por parte del narrador, que deja el argumento principal en suspenso.

3. En tercer lugar, en muchos de los cuentos de Ribeyro, al final se vuelve a la situación definida al comienzo del cuento. Aparentemente nada ha cambiado y, sin embargo, la situación inicial y la situación final son paralelas, pero no idénticas. Por lo tanto, al contrastarlas, se puede rastrear qué cambios ha provocado el desarrollo del cuento en el escenario inicial.

El estudio de estos tres recursos subraya el protagonismo de un motivo narrativo que Julio Ramón Ribeyro utiliza con gran insistencia en los finales de sus cuentos. La consideración de esta centralidad constituirá la conclusión principal de este trabajo. Los finales ribeyrianos llevan a un primer plano ese segundo nivel de lectura que había permanecido, hasta ese momento final, escondido, silencioso. Y, así, al alumbrarse en las últimas líneas el sentido último del relato, el estudio del final responde a la pregunta que se planteaba al inicio de estas páginas: ¿qué es lo que Ribeyro ha querido contar en sus cuentos?

Julio Ramón Ribeyro tenía recelos frente a la crítica que describe de una manera pormenorizada cada parte de un carro y se olvida de explicar para qué sirve el carro. Ha sido una preocupación de este trabajo la disposición a encontrar una conclusión de carácter general, que contribuya a esclarecer la poética del escritor y que apunte a su sentido.

La propia naturaleza del final, momento de eclosión del significado de la narración, favorece este empeño. En *La caza sutil* (Milla Batres, 1976), un libro heterogéneo que recoge los ensayos críticos de Ribeyro, hay un artículo titulado “Del espejo de Stendhal al espejo de Proust”. En estas lúcidas páginas Julio Ramón Ribeyro utiliza el concepto de prisma. A diferencia del espejo, que simplemente refleja, el prisma refracta. Es capaz de resumir el mundo, “lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece”⁵. Así funciona el final de la narración, como un prisma cuyo vértice se apoya en el texto, y refracta el significado general del relato, “lo ordena”, “lo interpreta”, “lo explica”, “lo enriquece”. El estudio del final no se queda en el plano descriptivo, sino que permite llegar a conclusiones que clarifican las líneas maestras de la poética de Ribeyro: en el final de los cuentos se va a definir el límite que el autor pone a sus personajes marginales en su afán de transformar el mundo oprimente que les rodea.

Y, llevando al límite las posibilidades de interpretación que entraña el final de la narración, encontramos que además de “refractar” el sentido del relato y la poética del autor, es posible conectarlo con un elemento antropológico. Asumimos, con Frank Kermode en su paradigmática *El sentido de un final* (1967), que vivimos *in medias res* y que mediante la creación de ficciones buscamos un acuerdo consolador con los orígenes y con los finales, para que estos puedan darle un sentido a la vida amorfa y discontinua.

Al admitir que hay en el acto de escribir una búsqueda de la comprensibilidad y la coherencia que no facilita la vida, entonces el final de la narración comparece como vértice que se conecta con la

⁵ RIBEYRO, Julio Ramón: *La caza sutil* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2012), p. 137.

visión particular del mundo que el escritor, consciente o inconscientemente, traslada a sus narraciones. En Julio Ramón Ribeyro, un autor que experimentaba la literatura a nivel vital y cuyos cuentos fueron tornándose más y más autobiográficos, esta conexión cobrará especial relevancia. Y, así, el significado de los finales de *La palabra del mudo* alcanza su máxima hondura y demuestra que el momento en el que se decide callar, qué duda cabe, es elocuente.

Agradecimientos

A Guadalupe Arbona, con profunda admiración y cariño. Como el de Ribeyro su compromiso con la literatura es profundo, y así lo transmite aun sin pretenderlo. A su dirección sosegada y exigente se debe cualquier acierto que estas páginas puedan tener. Le estoy además agradecida por animarme y acogerme más allá de esta investigación. A Fernando Rodríguez Lafuente, por su confianza en mi trabajo. A mi maestro y amigo Antonio Martínez Illán, por su generosidad y su compañía en la vida. A él me recuerda una frase referida al Platero de Juan Ramón Jiménez: “Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo”. Fue Antonio quien me enseñó a leer, como la señorita Fabiola a Ribeyro.

Al departamento de Filología Española III, que ha sido para mí un espacio de aprendizaje, y en especial a Pilar Vega, por su apoyo y por invitarme a participar en el Máster Universitario de Escritura Creativa. A Alfonso Armada, defensor de la sutilidad, compañero de viaje y de conversaciones muy queridas para mí. A Jorge Coaguila, el “hombre-eslabón” entre Ribeyro y sus estudiosos, por su colaboración y aprecio. A Álvaro, por su lealtad, por su ayuda. A Laura, Beatriz y Cristina, compañeras de fatigas.

A la Biblioteca Nacional de España (pupitre 187), cuyo ambiente silencioso ha favorecido esos pocos momentos de súbita iluminación que de manera misteriosa jalonan toda investigación.

En junio de 2014 viajé a Lima para participar en el congreso *Ribeyro por tiempo indefinido*, que se celebró en el Instituto Raúl Porras Barrenetxea. De aquellos días guardo una deuda excepcional con la familia de Ribeyro, con Mercedes Ribeyro, Lucy de Ribeyro y Gonzalo Lapuente, por su gran calidez y por invitarme a visitarles en la quinta miraflorina en la que Ribeyro ambientó “Tristes querellas en la vieja quinta”. El día que la conocí, Mercedes Ribeyro me dijo casi en voz baja en medio del barullo de una sala concurrida que, a ella, los finales de Julio siempre le habían parecido muy importantes. Me contó un cuento que apreciaba mucho, “Por las azoteas”. Y repitió la última frase de memoria: “Y entonces comprendí que la lluvia había llegado demasiado tarde”. He querido llevar esta línea, en la que se condensa el fruto de esta tesis doctoral, al inicio de esta introducción.

A mis padres les debo todo. A mis hijos, Paloma y Juan, jóvenes ribeyrianos nacidos en el transcurso de esta investigación. A Chema, paciente soporte y guardián de estas páginas.

A Julio Ramón Ribeyro, por los cuentos que escribió.

CAPÍTULO 1.

JULIO RAMÓN RIBEYRO: OBRA Y RECEPCIÓN

En las páginas que siguen se dibujará una semblanza general de Julio Ramón Ribeyro, en la que se reunirán asuntos diversos como las claves de su poética, la recepción de su cuentística en la prensa española, su pertenencia a la llamada Generación del Cincuenta en el Perú, el marco de aproximaciones críticas que han sistematizado su narrativa corta. De cada uno de estos aspectos podrían derivarse amplias investigaciones. Al presentarlos como un conjunto en este primer capítulo se pretende dibujar una semblanza global de Julio Ramón Ribeyro, que permita el necesario conocimiento de su figura y de las líneas maestras de su poética y el establecimiento del marco crítico junto al cual se insertará posteriormente nuestro estudio de la cuentística del autor a partir de los finales de sus relatos.

El encuentro en estas primeras páginas de asuntos de índole diversa ha de ser comprendido como la construcción de un escenario sobre el que después se *escenificará* la relación de Ribeyro y sus finales. El establecimiento de las coordenadas que definen al escritor peruano será necesario para la plena comprensión del posterior estudio del final ribeyriano.

Con la intención de conceder a esta semblanza inicial un espíritu de unidad y de dibujo global y fluido, que sirva como presentación y marco y que no distraiga del objeto de nuestro estudio, no se señalarán epígrafes numerados, sino títulos en cursiva que indicarán la transición de un aspecto al siguiente, pero que no representan una fractura en el discurso.

En primer lugar, *La soledad del escritor: una poética a contracorriente* ofrecerá el retrato de Julio Ramón Ribeyro, utilizando como columna vertebral uno de los rasgos que más caracterizan a este escritor: su discreción las causas de su tradicional desconocimiento, que a su vez definen su poética. Esta característica de escritor injustamente olvidado protagonizará el siguiente apartado, donde establecemos *La recepción de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro en la prensa española*.

Una vez descrito Ribeyro en su soledad y en su “diferencia” frente a sus contemporáneos, pasaremos a incluirle en la llamada Generación del Cincuenta, una generación de escritores peruanos cuya principal innovación fue incorporar a sus narraciones la temática urbana, la ciudad como escenario dramático.

Por último, se establecerá detalladamente el estado de la cuestión de las distintas sistematizaciones críticas que, desde diferentes ópticas, se han aproximado a la narrativa corta ribeyriana. A su lado se insertará, posteriormente, nuestro acercamiento a la obra de Ribeyro desde la perspectiva del estudio de sus finales. Unos finales que, como se irá apuntando ya a lo largo de esta semblanza inicial, contribuirán a iluminar el perfil de Julio Ramón Ribeyro.

La soledad del escritor: una poética a contracorriente

Resulta ya un lugar común considerar a Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929-1994) un escritor excluido de la fama que rodeó a otros de sus contemporáneos, protagonistas del *boom* que vivió la literatura hispanoamericana de los años 60 y 70 del siglo XX. El éxito le llegó tarde al escritor peruano. En 1994, el año de su muerte, recibió el prestigioso Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del

Caribe Juan Rulfo “por su gran aportación al enriquecimiento de las letras hispanas”⁶.

El porqué de su tardío reconocimiento ha inquietado a la crítica de Julio Ramón Ribeyro, que ha achacado su perfil discreto a distintos motivos. Según Walter Luchting, el desconocimiento que sufrió en vida se debe al liderazgo de su generación por parte de un tempranamente aclamado Vargas Llosa⁷ y, por otro lado, al temperamento solitario y tímido de Ribeyro, que siempre le llevó a esconderse, a no hacerse publicidad⁸.

En la presentación a *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, volumen que compila una serie de artículos acerca de distintos aspectos de la obra del autor, Ismael P. Márquez y César Ferreira destacan el desapego (quizás incluso el rechazo) del escritor a la notoriedad fácil y a la adulación gratuita⁹.

En 1997, el crítico peruano José Miguel Oviedo escribe un artículo en el que sentencia que los lectores no conocen bien a Ribeyro: le atribuye al autor una capacidad que parece voluntaria para pasar desapercibido, y concluye que una adecuada lectura y una revisión crítica pertinente lo posicionarían como uno de los grandes:

⁶ Extracto del comunicado del jurado, reproducido en el diario *El País*, el 3 de agosto de 1994.

⁷ A pesar de Walter Luchting lo expresa de este modo, resulta algo problemático incluir estrictamente a Mario Vargas Llosa en la generación de Julio Ramón Ribeyro, pues nació doce años después, en 1936. Sí es cierto que alcanzó notoriedad muy tempranamente, con la publicación en 1963 de *La ciudad y los perros*, y que en este sentido sí afectó a la visibilidad de otros escritores peruanos que, como Julio Ramón Ribeyro, publicaban durante aquellos años.

⁸ Cfr. LUCHTING, Walter: *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Vervuert, Frankfurt, 1988, p.9.

⁹ Cfr. P. MÁRQUEZ, Ismael y FERREIRA, César: *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, p.18.

Los lectores no conocen bien a Ribeyro. Es posible que, cuando su obra entera sea bien leída y juzgada descubramos que fue, sin que sus contemporáneos se dieran cuenta del todo, uno de los grandes que supo pasar desapercibido y que hizo del cuento una conducta moral a la que nunca renunció. Y entonces quizá nuestra visión de estos últimos cincuenta años de la vida del género sea otra y otras las reflexiones que nos inspire (1997:53)

Detengámonos en la afirmación de que Ribeyro hizo del cuento una conducta moral, pues de ella puede desprenderse una posible causa de la soledad de Julio Ramón Ribeyro. De fondo, lo que mantuvo al autor alejado de la fama hasta sus últimos años fue una arriesgada fidelidad a su personal sensibilidad artística. Se le ha considerado con ironía el “último escritor del siglo XIX”, pues sus autores de referencia han sido preferentemente los clásicos de entonces: Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, Gógol, Chéjov. Ribeyro escribía con sobriedad en un momento en el que triunfaban el barroquismo¹⁰ y la experimentación formal. Muchos de sus contemporáneos se concentraban en la innovación por esta vía de la forma, por repensar y “forzar” los límites del lenguaje. Mientras, Ribeyro apostaba por la frase sencilla y por la prosa directa. Esta opción traslada a su obra un aire de sinceridad: el lector tiene ante sus

¹⁰ En el diario *El País*, en un artículo publicado el 3 de mayo de 1983, firmado por J.F.B. y titulado “El escritor peruano Julio Ramón Ribeyro se aleja de la épica narrativa de otros autores”, se rescatan las siguientes declaraciones del autor: “Algunos han creado la ficción de que Latinoamérica es un continente barroco y que por lo tanto tiene que expresarse de una forma barroca. No dudo que puedan ser barrocas determinadas zonas de Centroamérica o el Caribe, pero pienso que hay sitio para un arte limpio, directo, en el que no predominen las formas sobre la función”.

relatos la sensación de que el narrador de Ribeyro simplemente hace su aparición y cuenta sin más afectación que aquella que naturalmente implica la propia escritura¹¹. Luego ese narrador se retira quedamente.

La reflexión sobre la escritura y sobre el mismo acto de escribir fue una constante en la vida de Julio Ramón Ribeyro. La preocupación estilística y crítica puede rastrearse fácilmente a lo largo de su obra de corte autobiográfico, hecho que permite deducir que estos asuntos cruzaban la frontera del interés profesional y se insertaban entre los desvelos de su intimidad. Aparecen constantes referencias a su visión de la escritura en sus diarios, compilados bajo el título *La tentación del fracaso* (1992-1995), y también se encuentran varios ejemplos en *Prosas apátridas* (1975 y 1978), ese breve e inclasificable libro de reflexiones en el que una página versa sobre el “horrible” amor entre un jefe de la Agencia “viscoso, musculoide, fofo, cincuentón y mediocre” y una secretaria “gorda, desteñida, mastodóntica (...)” (1975:58), otra sobre lo fácil que es confundir cultura y erudición, la siguiente sobre cómo las relaciones que uno tiene con su mujer llegan a hacerse tan rutinarias como las que uno mantiene con su ciudad, y otras sobre este asunto que nos ocupa del arte del relato o el hecho de escribir:

Arte del relato: sensibilidad para apercibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: “el hombre del bar era un tipo calvo”, hago una observación pueril. Pero puedo también decir: “Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo yo me decía: ¡en qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!”. Sin embargo, quizás en la primera fórmula resida el arte de relatar. (Ribeyro, 1975:135)

¹¹ Véase RIBEYRO, Julio Ramón: *Prosas apátridas*, p.120, fragmento que recuperamos en las páginas que siguen.

Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De allí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado –monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial- constituye a la postre una afectación en segunda potencia. (Ribeyro, 1975:120)

Fiel a esta perspectiva que lleva a Ribeyro a asumir la afectación connatural a la escritura y a no traspasar la frontera hacia una “doble afectación” provocada por requeiebros formales, Ribeyro se despega de la moda. Según el escritor peruano, la capacidad para lograr novedad no reside en el tema escogido ni en la indagación formal, sino en conseguir una innovadora actitud narrativa. Esta distancia frente a la moda reinante favoreció también la desconexión entre el autor y la fama.

Sólo en contados relatos ensaya Ribeyro la experimentación formal y consideramos que estos cuentos que significativamente se alejan del característico tono ribeyriano, de su manera directa y “clásica” de narrar, forman parte de aquellos menos logrados del autor. Por ejemplo, el cuento polifónico “Fénix”, donde se alternan las voces en primera persona de los miembros de un circo; en “Carrusel”, donde se engarzan varias historias diferentes que desembocan en la primera, logrando un efecto circular, o en “Las cosas andan mal, Carmelo Rosa”, un texto escrito en segunda persona del singular en el que se le anuncia al protagonista un destino aciago y que está confeccionado como una sola e ininterrumpida frase sin más puntuación que el punto y final. Estos relatos mantienen la corrección exacta de Ribeyro, y algunas frases que delatan al genio

del cuento, pero en nuestra opinión pierden la intensidad de sus dramas cotidianos sin alardes técnicos.

Otra de las elecciones que alejan a Ribeyro del éxito es su opción por el cuento en un momento de eclosión de la novela. Es cierto que el cuento tuvo relevancia en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana de los años cincuenta, pero, como anota el autor en el transcurso de una entrevista concedida en 1981 a Elsa Arana Freire y Miguel Enesco y titulada, de manera expresiva, *Individualista feroz y... anacrónico*, “los autores del *boom* estaban solicitados en tanto que novelistas y yo más que nada era cuentista, y no hubo un *boom* del cuento. Claro que he escrito novelas, pero ellas no tenían un carácter novedoso, impactante como las de los grandes autores del *boom*” (Ribeyro, 2009:78).

Julio Ramón Ribeyro escribe novelas (*Crónica de San Gabriel*, 1960; *Los geniecillos dominicales*, 1965; *Cambio de guardia*, 1976) y compartimos con José Miguel Oviedo la sospecha de que, ante la lectura de sus brillantes contemporáneos (García Márquez o Vargas Llosas; también Carlos Fuentes, aunque en menor medida según el crítico), tuvo en algunos momentos la tentación de abandonar los asuntos sencillos de sus cuentos y embarcarse en algo más ambicioso¹². De la lectura de sus diarios se desprende una cierta obsesión, una preocupación que vuelve de cuando en cuando, por construir una novela maestra que se retrasa, por escribir una obra de gran envergadura y calado, una obra total. Esta tensión con lo no hecho, con lo no resuelto, es un rasgo de la personalidad del escritor que nunca llega a resolverse, tal vez necesariamente, pues Ribeyro encuentra en el cuento su connatural forma de expresión.

¹² Cfr. OVIEDO, José Miguel: “La lección de Ribeyro”. En *Quimera*, abril, 1984, p.59.

La narrativa corta constituye la mayor parte de su obra y la de mayor carga crítica¹³. Escoge el cuento por carácter, pues se califica a sí mismo como un hombre vehemente, como un corredor de cien metros lisos:

Escribí cuentos porque personalmente tengo alguna dificultad para construcciones muy grandes y de mucha envergadura y además no poseo la capacidad de hacer proyectos a largo plazo. (...) Evidentemente para escribir una novela hay que tener una gran confianza en el porvenir. (Ribeyro, 2009:77)

Y también es la naturaleza de su propia sensibilidad artística la que le lleva a escribir cuentos. Escéptico, Julio Ramón Ribeyro desconfía de las grandes novelas que proponen explicaciones totalizantes de la realidad y se encuentra cómodo en la poética que sugiere el fragmento, adecuado para representar la vida tomada en un instante simbólico que queda exprimido en la brevedad del cuento y que no necesita explicarse pormenorizadamente después. El cuento se revela como el escenario adecuado para sus asuntos cotidianos.

La marginalidad y la discreción de sus personajes se alinean con la aparente marginalidad y la discreción del cuento, que aparece como un escenario perfecto para el breve rescate de historias que, en su generalidad, narran la decepción de un personaje modesto, siempre un ser situado a las afueras de una vida que parece transcurrir en otra parte, como una fiesta a la que no ha sido invitado.

La narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro la componen nueve libros de cuentos: *Los gallinazos sin plumas* (1955); *Cuentos*

¹³ Cfr. ESTEBAN, Ángel: *Prólogo a Ribeyro*. En RIBEYRO; Julio Ramón: *Cuentos Antología*, Colección Austral, Espasa Calpe, 1998, p.29.

de circunstancias (1958); *Las botellas y los hombres* (1964); *Tres historias sublevantes* (1964); *Los cautivos* (1972); *El próximo mes me niveló* (1972); *Silvio en El Rosedal* (1977); *Sólo para fumadores* (1987) y *Relatos Santacrucinos* (1992). Sobre sus cuentos escribe:

Mis cuentos, espejo de mi vida, pero también del mundo que me tocó vivir, en especial el de mi infancia y juventud, que intenté captar y representar en lo que a mi juicio, y de acuerdo con mi propia sensibilidad, lo merecía: oscuros habitantes limeños y sus ilusiones frustradas, escenas de la vida familiar, Miraflores, el mar y los arenales, combates perdidos, militares, borrachines, escritores, hacendados, matones y maleantes, locos, putas, profesores, burócratas (...) ¹⁴.

Vemos con qué rotundidad (puesto que insiste en ello en un espacio de pocas líneas) Ribeyro acentúa su “propia sensibilidad”, el modo en que selecciona aquello que “a su juicio” merece la pena ser contado. La fidelidad a este juicio lo apartó temporalmente de la fama, como hemos visto, pero dotó a su prosa de una gran capacidad de conexión con el lector. La de un escritor coherente, sin *pose*. En España se percibe a Julio Ramón Ribeyro como un escritor de minorías, sólo conocido y valorado por estudiosos y por la crítica literaria. Pero, lejos de esta concepción, Ribeyro, y sobre todo en sus últimos años, fue considerado como una leyenda popular.

En la reciente jornada de estudios que se le ha dedicado al autor, titulada *El botín de los años inútiles* y celebrada el 28 de septiembre de 2013 en el Institut d'Études Ibériques (Paris-Sorbonne), el periodista peruano Daniel Titinger dedicó su ponencia a responder a la pregunta *¿Quién es Julio Ramón Ribeyro más allá de sus libros?* Refirió declaraciones grabadas de amigos del autor ¹⁵, que

¹⁴ RIBEYRO, Julio Ramón: Introducción a *La palabra...*, p.10.

¹⁵ En 2014 Daniel Titinger publicará *Un hombre flaco. Un retrato de Julio Ramón Ribeyro* (Ediciones Universidad Diego Portales, Chile, edición de

coincidían en retratar al Ribeyro de los últimos años como alguien verdaderamente reconocido y alguien que, además, se sentía cómodo frente a ese halago final. No consideramos que esta imagen última invalide en absoluto la anterior expuesta de escritor olvidado y poco dado a hacerse propaganda, pero sí la matiza añadiéndole cierta complejidad al estereotipo. Guillermo Niño de Guzmán (Lima, 1955), que frecuentó a Ribeyro en los años 90, dice de él que le encantaba ser el centro de atención, que empieza a descubrir que es admirado y querido. Jaime Campodónico califica a Ribeyro como una “leyenda viva” y cuenta que a su paso la gente le gritaba, incluso: “¡Ribeyro es del pueblo!”.

Iniciábamos este apartado referente a la soledad del escritor planteando los posibles motivos del desconocimiento que ha acompañado a Julio Ramón Ribeyro a pesar de la hondura y del valor de su prosa. Concluimos estas líneas apuntando una imagen del Ribeyro de los últimos años que contrasta con la primera: la de un escritor muy reconocido y valorado en el Perú.

En las páginas que siguen, vamos a trasladar este asunto de la percepción de Julio Ramón Ribeyro al ámbito español. ¿Cómo y cuándo ha sido conocido Ribeyro en España? Las próximas líneas abordarán la recepción de su cuentística en la prensa española y se comprobará cómo este rasgo de “escritor desconocido” que ha vertebrado *La soledad del escritor: una poética contracorriente* cobra, de nuevo, una relevancia central.

La recepción de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro en la prensa de española

Leila Guerriero), donde escribe un perfil del escritor con la ayuda de las entrevistas que en aquel 2013 estaba realizando.

Nos encontramos en un momento especialmente oportuno para aproximarnos a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. En este 2015 que comienza está prevista la publicación de su primera biografía, de la mano de Jorge Coaguila. En 2014 se ha celebrado el 30 aniversario de la muerte del escritor y en Lima se han reeditado *Los dichos de Lúder* (Lápix Editores), se ha publicado *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura* (Editorial Cátedra Vallejo), de Antonio González Montes, *El botín de los años inútiles. Nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro* (Ediciones Altazor), *Ribeyro por tiempo indefinido* (Editorial Cátedra Vallejo)¹⁶. En España han visto la luz *El flaco Julio y el escritor* (Renacimiento), de Ángel Esteban y en Ediciones Universidad Diego Portales (Chile) el perfil biográfico *Un hombre flaco, un retrato de Julio Ramón Ribeyro*, de Daniel Titinger, una suerte de biografía alternativa, “de las pasiones”, construida a partir de numerosas entrevistas a aquellos que compartieron su vida. Esta editorial chilena ya ha prestado reciente atención al autor, pues publicó en 2012 una edición actualizada de *La caza sutil*, un libro heterogéneo en el que Ribeyro compila sus ensayos críticos, y que no se publicaba desde su primera edición, en 1976, por parte de Carlos Milla Batres. En el mismo año 2012, la editorial chilena Lolita reeditó *Las respuestas del mudo*, compilación de entrevistas seleccionadas por Jorge Coaguila.

Observamos, por lo tanto, una atención en aumento hacia a la figura de Julio Ramón Ribeyro. En el reciente panorama editorial español, la editorial Seix Barral ha rescatado y facilitado el acceso a la obra de Julio Ramón Ribeyro. Publicó en 2003 *La tentación del fracaso* y en 2007 *Prosas apátridas*, y entre 2008 y 2010 se han reeditado en España *Sólo para fumadores* (Editorial Menoscuarto),

¹⁶ En este volumen se incluye nuestra propia aportación al congreso internacional que se celebró en Lima en junio de 2014: “Los finales trágicos de Julio Ramón Ribeyro”, pp. 37-57.

Los geniecillos dominicales (Editorial RM) y *La palabra del mudo* (Seix Barral), que compila sus cuentos completos, incluyendo los que se denominan “cuentos desconocidos”¹⁷ y “cuentos olvidados”¹⁸ y el inédito “Surf”, que Ribeyro escribió pocos meses antes de morir. Los cuentos completos de Julio Ramón Ribeyro no se publicaban desde la edición de Alfaguara (*Cuentos Completos*), en 1994¹⁹.

No pretenden estas páginas agotar el amplio asunto de la recepción crítica de la cuentística de Ribeyro en España, que podrá ser objeto de posteriores investigaciones. Pero sí es oportuno detenerse brevemente en él, ya que contribuye a completar el perfil del autor y se encuentra en estrecha relación con su carácter de escritor injustamente olvidado.

¿Cómo ha sido leído Julio Ramón Ribeyro en la prensa española? Para ilustrar esta cuestión nos referiremos a dos momentos que consideramos claves de cara a mostrar la recepción del autor en nuestro país: el año 1983 y el año 2010.

En el año 1975 la editorial Tusquets publica por primera vez *Prosas apátridas* y a la tibia acogida de este libro le sigue un nuevo

¹⁷ Bajo este nombre se acoge, en este volumen, a los cuentos “Los huaqueros”, “El abominable” y “Juegos de la infancia”.

¹⁸ Publicados en diferentes revistas de los años 50 y recopilados por primera en el volumen de relatos y entrevistas *Ribeyro, la palabra inmortal*, editado por Jorge Coaguila. Estos relatos son “La vida gris”, “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “La careta”, “La encrucijada” y “El caudillo”.

¹⁹ Para la realización de este trabajo seguiremos la edición de Seix Barral por ser ésta, como hemos señalado, la más reciente y la más completa, pues añade diez cuentos nuevos a la edición anterior de Alfaguara, de 1994. Otras compilaciones de cuentos seleccionados de Julio Ramón Ribeyro en editoriales españolas son: *Cuentos* (Cátedra, Madrid, 1999, edición de M^a Teresa Pérez) y *Cuentos* (Espasa Calpe, Colección Austral Narrativa, Madrid, 2007, edición e introducción de Ángel Esteban).

silencio de años²⁰. Es en 1983 cuando se produce el descubrimiento del autor por parte de la crítica española. Coinciden la publicación de su novela *Crónica de San Gabriel* (Tusquets) y del libro de cuentos *La juventud en la otra ribera*²¹ (Argos Vergara) y Ribeyro viaja a España.

Las reseñas y las noticias sobre la aparición de estas obras coinciden al señalar a Julio Ramón Ribeyro, en aquel momento, como un autor desconocido en España y, al fin, descubierto. A lo largo de los distintos artículos aparecidos en la prensa se van esgrimiendo diversos rasgos del autor: la limpieza de su estilo, la soledad y la frustración como temas recurrentes de su literatura, su opción por el cuento, su narrativa urbana, etc. Pero, en todos los casos, estas características se describen en tensión con el asunto central del desconocimiento del autor, asunto éste que vamos a documentar en estas páginas. La tesis que describe a Ribeyro como un autor injustamente olvidado aparece de manera recurrente y generalizada.

Así, Oscar Caballero, en el artículo “Ribeyro, una revelación tardía”²², lo presenta como un autor “todavía muy poco conocido en España” y señala su “ausencia del limbo de los célebres”. En el diario *ABC* (el 3 de mayo de 1983, en una pieza firmada con las iniciales S. M.), se escribe que Ribeyro “se incorpora al mundo literario español”.

²⁰ A la recepción de este primer volumen hace referencia Xavier Domingo, el 9 de mayo de 1983, en *Cambio 16* nº597, en un artículo titulado “El valor de la distancia”: “[A Julio Ramón Ribeyro] para los españoles lo descubre la Editorial Tusquets cuando publica en 1975, en la colección Marginales, sus *Prosas apátridas*: fragmentos, secciones, elecciones del autor en un diario íntimo que lleva esporádicamente, al azar de la lluvia o la pereza. José Luis de Vilallonga le dedica un artículo entusiasta, y Antonio Senillosa declara su admiración por la prosa límpida y la visión del mundo, tierna y pesimista, del autor. La crítica oficial no coge honda. El descubrimiento queda pues limitado a la estricta élite de los espíritus libres”.

²¹ Al contenido y características de este volumen nos referiremos en páginas posteriores.

²² *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de marzo de 1983.

Por su parte, en el diario *El País*²³, J.F.B. señala que con la publicación de *Crónica de San Gabriel* y *La juventud en la otra ribera* se “supera un silencio de años mantenido en torno a un autor de tres novelas largas y más de cien relatos (...)”.

En los mismos términos se expresa la entrada al artículo de Alfredo Bryce Echenique en *Diario 16*, titulado “Ribeyro en el ruedo ibérico”, el 12 de junio de 1983: “Julio Ramón Ribeyro es uno de los más importantes narradores latinoamericanos, a pesar de que en España fuera prácticamente desconocido (...). La injusticia ya ha sido reparada”.

También utiliza el término de injusticia R.H. Moreno Durán en “Julio Ramón Ribeyro y la fascinación degradada”²⁴, donde escribe que con la publicación de estos títulos se resarce “una de las más lamentables injusticias literarias de nuestro ámbito”, y llega incluso a calificar a Ribeyro, no ya como un escritor alejado de la fama, sino como un “escritor secreto”.

Como hemos apuntado, esta consideración acerca del carácter secreto de Julio Ramón Ribeyro es recurrente, de manera significativa, en los artículos aparecidos en prensa con motivo de la publicación de su obra. A pesar de que el contenido resulta repetitivo, lo referimos exhaustivamente para demostrar hasta qué punto era en aquel momento generalizada la percepción de Ribeyro como autor ignorado en nuestro país. El 3 de mayo de 1983, en *Diario 16*, J.M. Plaza habla de un escritor desconocido en España, y en esta condición de desconocido se detiene también Enrique Badosa (*El noticiero universal*, 12 de mayo de 1983): se refiere a él como a un escritor que “no era muy conocido entre nosotros”, que era “uno de tantos

²³ También en un artículo fechado el 3 de mayo de 1983.

²⁴ *El País*, 19 de junio de 1983.

literatos hispanoamericanos transterrados al Viejo Mundo, y a una zona lingüística que no es la castellana”.

En un artículo de agencia publicado simultáneamente en *Heraldo de Aragón* y *Diario de Navarra*²⁵, se utiliza la metáfora de la nieve para ilustrar el carácter oculto de la obra ribeyriana. Así, “la nieve ha cubierto hasta hace muy poco la estatura literaria de este gran narrador peruano”. José María Bermejo (en *Ya*, el 13 de mayo de 1983) considera a Ribeyro “un gran escritor secreto” y la publicación de sus cuentos y de su novela un “desagravio”.

En algunas ocasiones se confronta el perfil discreto de Ribeyro con la notoriedad de sus coetáneos. Según L.S. Bardón²⁶: “Julio Ramón Ribeyro, alejado durante muchos años de su país (...) y escasamente conocido por el lector español por no haber publicado hasta el momento ninguna de sus obras. No participa del cosmopolitismo literario de Vargas Llosa ni el populismo de Scorza”. En la misma línea, Luis Quiros²⁷ escribe: “al contrario de lo que ocurre con sus paisanos [Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique], la obra de Ribeyro apenas sí es conocida en España”.

La publicación de *La palabra del mudo*, en 2010, genera una nueva hornada de reseñas en prensa. Si bien no se trata de un número muy elevado, se produce un cambio evidente en cuanto a la percepción del autor. Sólo se produce alguna referencia aislada a este nuevo volumen como un libro de “reparación” del desconocimiento de Ribeyro²⁸. Encontramos, en cambio, que de manera generalizada

²⁵ Fechado el 19 de septiembre de 1983 y titulado “Julio Ramón Ribeyro, un joven y gran narrador peruano”.

²⁶ En el artículo “Julio Ramón Ribeyro, la otra cara del Perú”, publicado en *Cinco Días* el 25 de mayo de 1983.

²⁷ En *La Voz de Asturias*, el 14 de mayo de 1983, en un artículo titulado “Julio Ramón Ribeyro, el otro Cortázar”.

²⁸ Es el caso de Ricardo Baixeras en *El Periodico de Catalunya*, donde el 30 de junio de 2010, en un artículo titulado “Estoico, pesimista y lleno de esperanza”, escribe que la nueva edición de *La palabra del mudo* “viene a

ya no se presenta al escritor como secreto, sino que se celebra la nueva publicación por lo que añade a lo ya conocido (la recuperación de los llamados “cuentos olvidados” y la publicación del cuento inédito “Surf”). Se le trata a Ribeyro con mayor familiaridad y los periodistas se esfuerzan por encontrar la definición de su estilo o de su personalidad literaria.

En *La Voz de Jerez* se habla del volumen “definitivo” y Arturo García Ramos remata su artículo en *ABCD las Artes y las Letras* refiriéndose a “la edición más completa que se ha hecho hasta el momento de sus relatos”. En líneas anteriores caracteriza al autor, no como alguien desconocido, sino como aquel que representa al “genio discreto”. Podemos comprobar cómo el péndulo se ha desplazado. Se pasa de atribuir el desconocimiento del autor a las desafortunadas circunstancias externas a considerar la discreción como un rasgo de carácter que define a un gran escritor²⁹. “A pesar de ser reconocido como uno de los grandes cuentistas que ha dado Hispanoamérica, su nombre es con frecuencia relegado al segundo plano que ocupan los que pretenden pasar desapercibidos en una reunión plagada de personalidades y representantes oficiales”. El pasar desapercibido pasa de ser un problema a convertirse en una virtud que Ribeyro traslada a su prosa. “Ribeyro se imaginó como el excepcional hombre común el cuento que inaugura esta compilación total de su obra cuentística –‘La vida gris’–, alguien que va deslizándose por el mundo inadvertidamente” (García Ramos, 2010).

restituir” el atropello que supone que la obra de Ribeyro haya sido “injustamente silenciada por el paso del tiempo”.

²⁹ Esta perspectiva puede enlazarse con la cita recogida al inicio de este capítulo, donde José Miguel Oviedo afirmaba de Julio Ramón Ribeyro que “supo” pasar desapercibido.

Alonso Cueto, en *Babelia*, el 21 de agosto de 2010, recoge el final del cuento “Silvio en el Rosedal” y escribe sobre la capacidad de Ribeyro para “librado a sí mismo, con los tesoros de la soledad y el silencio, en un mundo sin códigos ni explicaciones”, hacer una música verdadera. Se refiere en pasado (“fue”) a su condición de autor secreto, y de nuevo se atribuye este rasgo a su voluntad y personalidad: “huyó de todos los ruidos de la fama”.

En “El humo del fracaso”³⁰ Manuel Hidalgo escribe un perfil de Ribeyro y de una obra que se ha ido abriendo paso “sin mucho ruido –él prefería³¹ el anonimato- pero con muchas nueces”.

A Ribeyro se le valora de forma unánime, sin discusión ni ambages. En *Cambio 16*³², Natalio Blanco recomienda el volumen: “Con la inclusión de cuentos hasta hoy dispersos e incluso un inédito, estos relatos completos del escritor peruano son uno de los mejores ejemplos de la mejor prosa breve escrita en castellano el pasado siglo”. En un artículo titulado “Variaciones sobre el autor”, publicado en *El Correo*³³, Iñaki Ezkerra subraya también del carácter definitivo del volumen, y destaca “la propia existencia como material literario” en la narrativa de Ribeyro, la presencia soterrada del autor como personaje repetitivo de sus cuentos. Por su parte, Pedro M. Domeñe hace hincapié en los *Cuadernos del Sur*³⁴ en la sobriedad de su estilo y en la miseria del hombre que retrata. No se trata ya, en estos textos últimos, de justificar el valor de la escritura de Julio Ramón Ribeyro, sino de encontrar los motivos que justifican este valor.

El reconocimiento que recibe la cuentística de Ribeyro en España en 2010 puede explicarse, en último lugar, desde un contexto más amplio. Apuntábamos en páginas anteriores el auge de la novela

³⁰ Diario *El Mundo*, 14 de mayo de 2010, p.56.

³¹ El subrayado es nuestro.

³² El 26 de julio de 2010.

³³ El 31 de julio de 2010.

³⁴ En un artículo titulado “Marginados y olvidados” y publicado el 10 de julio de 2010.

y no del cuento como una de las posibles razones del desconocimiento de Ribeyro. En 2010 Juan Bonilla, en el suplemento *El Cultural*, del diario *El Mundo*³⁵, dibuja un panorama editorial español en el que se apuesta por el relato corto (pone como ejemplos de editoriales atentas al género breve a Menoscuarto, Páginas de Espuma, Anagrama, Seix Barral o Tropo Editores). Según Bonilla el cuento vive, en este momento, un cierto “auge”. Entre las publicaciones destacadas del género, califica *La palabra del mudo* como “uno de los grandes libros de relatos que se han publicado este año (...). Recopila todos los relatos de este maestro que durante años ha pasado por autor menor, precisamente por su dedicación principal al relato breve” (2010:8).

En conclusión, observamos actualmente un reconocimiento generalizado por parte de la crítica hacia la figura de Julio Ramón Ribeyro. Sin embargo, es importante matizar que la progresión en el acceso a la obra ribeyreana que hemos descrito en páginas anteriores no significa, en nuestro país, la apertura de su literatura a un público amplio. El perfil de Ribeyro continúa siendo, hoy en día, discreto, y se ajusta, todavía, a esa imagen de escritor silencioso que dibujábamos en páginas anteriores.

Escribir la ciudad: la generación del 50

Hemos caracterizado a Julio Ramón Ribeyro, en su singularidad, como un escritor independiente y autor de una prosa contracorriente. Pero, a su vez, es preciso insertarle en su tiempo y en su generación. Ribeyro pertenece a la llamada Generación del 50, integrada por

³⁵ En un reportaje titulado “Las letras españolas viven del cuento” y publicado el 2 de julio de 2010.

Enrique Congrains Martin, Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta y Julio Ramón Ribeyro. Se produce un cierto baile de nombres al referirse a los integrantes de esta generación. Según Miguel Gutiérrez, por ejemplo, ésta estaría formada por Mario Vargas Llosa, Antonio Gálvez Roncero, Oswaldo Reynoso, Enrique Congrains Martin, Eleodoro Vargas Vicuña, Luis Loayza, Carlos Eduardo Zavaleta y Julio Ramón Ribeyro³⁶.

Otras denominaciones excluyen, sin embargo, a Vargas Llosa y Loayza, y añaden a Sebastián Salazar Bondy³⁷. En las *Notas* a la reciente edición de los *Dichos de Lúder* de Ribeyro (Lápix Editores, 2014), Jorge Coaguila ofrece una lista más completa: Carlos Germán Belli, Francisco Bendezú, Enrique Congrains Martin, Wáshington Delgado, Jorge Eduardo Eleison, Alberto Escobar, Pablo Guevara, Pablo Macera, Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta y el propio Ribeyro.

Apartándonos de esta discusión infecunda de cara al objeto de nuestro estudio, es preciso destacar un rasgo que determina a esta generación de escritores: se les considera iniciadores de la narrativa urbana en el Perú, donde, hasta entonces, habían tenido hegemonía los asuntos literarios de carácter andino que transcurrían en un escenario rural.

Julio Ramón Ribeyro detecta la necesidad de escribir la ciudad. Según la transcripción que hace Walter Luchting de las palabras del autor, “Ribeyro no se considera iniciador. (...) Lo que sí cree haber hecho es haber llamado la atención al cuento ciudadano. Lima devino una gran urbe más o menos en 1950 y como tal él la vio, madura para el tratamiento literario” (Ribeyro, 2009:62). En un

³⁶ Cfr. Gutiérrez, Miguel: *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima, Sétimo ensayo, 1988.

artículo emblemático, recogido en *La caza sutil*, Ribeyro se lamenta de que Lima sea una ciudad sin novela y abre de manera clara una puerta nueva para la literatura peruana. Así comienza “Lima, ciudad sin novela” (1953), un título que ya desde su sola formulación demuestra el grado de conciencia del escritor ante el asunto de la introducción de la narrativa urbana:

Es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande –por no decir una gran ciudad- carezca aún de una novela. Y es un hecho curioso, digo, por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural o político luce al lado de sus fábricas, de sus monumentos y de su policía una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de peculiar. Si examinamos panorámicamente el ámbito de la novela europea veremos que no hay capital en este continente que no tenga su novela. Londres en Dickens, Lisboa en Eça de Queiroz, Cristianía en Knut Hamsun, París en Proust, Madrid en Camilo José Cela, Dublín en Joyce, Roma en Levi han encontrado un observador acucioso que, recogiendo tipos, costumbres y dramas cotidianos, nos ha brindado el producto original de un romance. (1976:15)³⁸

³⁷ Es el caso del menos difundido elenco que Ana María Alfaro-Alexander sugiere en *Hacia la modernización de la narrativa peruana. El grupo “Palermo”*, Nueva York, Peter Lang, 1992.

³⁸ El artículo fue originalmente publicado en *El Comercio*, Lima, el 31 de mayo de 1953, y posteriormente recogido en *La caza sutil*, Milla Batres, 1976, pp.15-19. A este convencimiento teórico que le lleva a Ribeyro a asumir la literatura urbana se le une un descubrimiento de carácter más personal, de relación con la propia literatura: “[Asumir la literatura urbana] fue muy consciente. Esa actitud la habían tomado otros escritores de mi generación o un poco anteriores, como Congrains Martin y Salazar Bondy. Pero lo que ocurrió conmigo resulta bastante explícito. En los años 51 y 52, 58

En torno a la Segunda Guerra Mundial se formaron en Lima las primeras barriadas o pueblos jóvenes. La ciudad se ve transformada por la inmigración campesina y se producen problemas de desocupación, vivienda, transporte y pequeña delincuencia. Estos elementos convierten a Lima en una ciudad suficientemente compleja, que inspira a los escritores³⁹. El crecimiento de la ciudad es muy rápido: en un intervalo de treinta años (1940-1970) pasa de tener quinientos mil habitantes a tres millones.

El asunto de la migración a Lima de gentes provenientes de las provincias es descrito de manera irónica y expresiva por Ribeyro en el relato “Juegos de infancia”⁴⁰, desde el enfoque del niño limeño que ve cómo su parque de juegos en el barrio de Santa Beatriz es “invadido” por los nuevos habitantes:

El parque limitaba por el este con los rieles del tranvía, más allá de los cuales se encontraba el barrio popular de La Victoria. Y en ese barrio fueron surgiendo y entrando al parque niños y muchachos

yo estaba escribiendo un libro que se titulaba *El hijo del montonero* y que trataba sobre el mundo andino, la vida de los campesinos y los problemas agrarios, un mundo cuyos paisajes solo había conocido en viajes cortos a la sierra. Y de pronto, a mitad de ese libro, comprendí que lo que hacía era una locura. ¿Por qué escribir sobre algo que conocía mal? Decidí al cabo de un tiempo escribir sobre lo que conocía, sobre Lima, mi ciudad, sobre la gente con la que me codeaba, mis familiares, mis amigos”. (Ribeyro, 2009: 159)

³⁹ Cfr. RIBEYRO, Julio Ramón: *Las respuestas...*, p. 199.

⁴⁰ A pesar de considerarlo impreciso, mantenemos el término “relato” para referirnos a estas páginas ribeyrianas, pues bajo este término han sido incorporadas a la edición completa de *La palabra del mudo* publicada por Seix Barral en 2010, edición que, como ha quedado precisado en páginas anteriores, utilizamos para la elaboración de este trabajo. Sin embargo, “Juegos de la infancia” forma parte de la autobiografía inconclusa del autor y consideramos, por ello, que no tiene la vocación ni la estructura de un relato, y que resulta arbitraria su incorporación como contenido homogéneo junto al resto de la producción cuentística de Julio Ramón Ribeyro.

diferentes, porque eran pobres, estaban mal vestidos y no teníamos con ellos ninguna relación de familia, colegio ni condición social. Eran cholos que hollaban nuestro espacio. (...) Era solo el primer anuncio y la minúscula premonición de lo que cuarenta o más años después ocurriría, cuando Lima se vería cercada, asediada, y lenta, progresivamente ocupada por millones de gentes venidas del Ande. (Ribeyro, 2010:1016-1017)

Nos interesa rescatar este fragmento por su enfoque personal: más que limitarse a la descripción de la ciudad, muestra la presión de esta ciudad (que es un entorno súbitamente alterado) sobre sus habitantes. Como advertiremos detenidamente en páginas posteriores y a lo largo del análisis de los cuentos concretos, muchos de los relatos de Ribeyro resultan críticos con la sociedad, pero de esta manera indirecta. Se pone el acento en la vivencia individual, esfera que, significativamente, será llevada al primer plano por el final ribeyriano.

El personaje de *La palabra del mudo* ve cómo su mundo se transforma en algo que no reconoce, en un entorno del que se siente íntimamente excluido. Ribeyro va un paso más allá de narrar el desajuste entre la Lima que se convierte en gran urbe y los ciudadanos que quedan inadaptados socialmente y trata un asunto de carácter universal que es la desconexión con el propio entorno, la dificultad de una verdadera comunicación con el mundo exterior, sea cual sea éste. De este modo se acentúa la soledad del personaje.

En esta línea, Eva María Valero señala en *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* cómo la Lima ribeyriana se construye en relación con el estado de ánimo y con la aprehensión de los espacios:

“La ciudad es un estado de ánimo”, escribía Georges Rodenbach en su *Bruges-la-Morte* (1892). La crítica sobre la obra de Ribeyro ha reiterado la ausencia de descripciones urbanas en una narrativa que, sin embargo, concede toda la atención a las figuras que deambulan por calles apenas sugeridas. Por ello, la concepción de la ciudad como estado de ánimo, esa ciudad invisible que recorreremos con los personajes y reconocemos como un espacio vital que condiciona su conflicto interior y su visión del mundo, es (...) concepto fundamental (...). (2003:23)⁴¹

Posiblemente esta condición de ciudad interiorizada tiene una causa en la condición de exiliado de Ribeyro. El escritor escribe la mayor parte de sus cuentos desde lejos. Desde Europa (predominantemente París) traslada a su obra la presencia mental de esa Lima que ha dejado atrás y a la que sólo acudirá de visita hasta afincarse de nuevo allí durante sus años finales. Sus cuentos transcurren en Lima, pero él no está en Lima. En una carta a su hermano Juan Antonio, Ribeyro acusa su distancia de la realidad peruana:

Otro motivo por el cual se me hace cada día más difícil escribir es mi alejamiento de la realidad peruana. Necesito ver las cosas de cerca, sorprender en la calle los pequeños dramas cotidianos. Ahora estoy convencido que debemos escribir sobre lo que ocurre en nuestro país, eso es lo único que interesa. El gran error de mis cuentos anteriores es que no transcurrían en ningún sitio⁴².

Debido a la lejanía física, necesariamente la narrativa ribeyriana está teñida por el recuerdo, parte de la vivencia de la ciudad y no de su observación directa, y por ello la asimilación interior y psicológica de

⁴¹ Para ahondar en el estudio espacial de la obra de Julio Ramón Ribeyro, consúltese NAVASCUÉS, Javier de: *Los refugios de la memoria: un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Iberoamericana Vervuert. Madrid, 2004.

⁴² Carta a Juan Antonio. Publicada en *El Sol*, Lima, 5 de mayo de 1996.

la ciudad va a cobrar importancia. Como veremos en páginas posteriores, el estudio del final iluminará, desde otra óptica, la interioridad del personaje de Julio Ramón Ribeyro, su dimensión psicológica.

Sin embargo, antes de pasar a abordar en profundidad el asunto que nos ocupa, el estudio del final ribeyriano, es preciso dotar a este estudio de un marco crítico general que nos permita un conocimiento del estado de la cuestión y posteriormente una visión más exacta de la novedad que aporta el análisis del final a ese panorama ya establecido por la crítica ribeyriana.

Aproximaciones críticas a la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro

Una fuerte unidad define la cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Del estudio de cada uno de sus volúmenes de cuentos el lector puede deducir características comunes, pero al continuar su lectura comprobará que estas características detectadas resultan igualmente aplicables a relatos pertenecientes a otros volúmenes diferentes. La producción cuentística de Ribeyro, en su totalidad, está llena de vasos comunicantes, y constituye por ello una criatura reticente a la sistematización que se resiste a plegarse a un orden externo y rígido más allá de la poética propia de cada relato.

La tonalidad de conjunto de la obra ribeyriana no invalida el esfuerzo de las distintas aproximaciones críticas que han tratado de organizarla, pero sí consideramos que, en cierta medida, influye en ellas y las determina.

Por ello, dada la importancia de esta unidad de cara a nuestro estudio, y antes de referir en estas páginas las distintas sistematizaciones de la obra de Ribeyro por parte de la crítica, es

preciso detenerse, en las alusiones que los mismos críticos hacen a las dificultades que entraña catalogar una cuentística que se muestra heterogénea en cada volumen y en cada período y que al mismo tiempo ostenta en su conjunto una característica unidad, una recurrencia e insistencia permanentes en su tono, en su estilo, en su temática y en las estrategias narrativas escogidas.

Al concluir la introducción de su obra fundamental *El perfil de la palabra*, Peter Elmore advierte que “los ejercicios clasificatorios no dan cuenta de la constancia de una labor que, vista en su conjunto, revela tras su norma ecléctica y su variedad genérica un impulso singularmente orgánico” (2002:33).

Por su parte, José Miguel Oviedo señala que el “material heterogéneo” que recogen las colecciones ribeyrianas y “la diversa época” a la que pertenecen los textos de cada una “no hacen fácil apreciar la evolución de su obra narrativa” (2001:18).

Y en esta misma línea, Julio Ortega, en “Los cuentos de Ribeyro”, considera, poniendo un lúcido reparo a la propuesta de sistematización que detallaremos en páginas posteriores, que “la evolución de la obra de Ribeyro incluye cada período en el mismo movimiento con el que lo excede” (1985:128):

De allí la dificultad para situar esta obra, que incluye motivos de la narrativa peruana (de la urbe, por ejemplo), los que, sin embargo, trasciende al ir más allá de la tematización del cambio social; más difícil es situarla dentro de la narrativa latinoamericana, en la que es una variante peculiar porque su escritura neutral busca precisamente borrar las evidencias formales y las marcas de estilo. (1985:128)

Washington Delgado señala, en el prólogo al primer volumen de *La palabra del mudo* (Carlos Milla Batres, Lima, 1973), el carácter versátil de Ribeyro, que tiene “una asombrosa facilidad para cambiar de ambientes, temas, sicologías y procedimientos literarios” (1973:XIV). Según el crítico, al pasar los años esta versatilidad lejos

de abandonarse se magnifica, y así “en sus dos últimos libros (...) aparecen mezclados, como en el primero que publicara, los cuentos fantásticos, los relatos psicológicos, las formas satíricas” (1973:XIV), lo que sin duda dificulta la elaboración de una sistematización cronológica o el establecimiento de una evolución.

El mismo Miguel Gutiérrez, que realiza un ordenamiento detallado de la cuentística de Ribeyro, acentúa su característica unidad cuando afirma que: “el ideal de Ribeyro parece ser el de permanecer idéntico a sí mismo. Cualquiera que sea el género que escriba (...) el lector se verá sumergido en un intransferible tono y atmósfera ribeyriana” (1999: 127).

A estas voces que destacan la unidad y la difícil clasificación de la obra ribeyriana es preciso sumar, por la importancia de su apreciación subjetiva y por la claridad con la que se refiere a este asunto, la del propio Julio Ramón Ribeyro. A lo largo de diversas entrevistas compiladas por Jorge Coaguila en *Las respuestas del mudo* (2009) el autor defiende la unidad y continuidad de su obra, se muestra escéptico ante la posibilidad de marcar una evolución estricta y reivindica el carácter singular de cada relato.

Reticente de modo explícito a la sistematización de su propio trabajo, Ribeyro afirma que toda su obra “forma un continuum” (2009: 287), la califica como sinuosa e instintiva y afirma que siempre ha escrito sus cuentos como unidades independientes⁴³:

En un cuento uno puede relatar un recuerdo de infancia, comunicar un sueño, llevar una idea hasta el absurdo, transcribir un diálogo escuchado en un café, proponerle al lector un acertijo o resumir en una alegoría su visión del mundo. Yo he intentado todos estos

⁴³ Cfr. RIBEYRO, Julio Ramón: *Las respuestas del mudo*, p.61.

efectos, al azar de los tiempos y de mis humores, de allí la variedad de una obra en la cual es difícil encontrar un hilo conductor. (2009:317)

Uno de los hilos conductores que la crítica suele atribuir a la narrativa corta ribeyriana es su distribución en torno al eje cuentos realistas/cuentos fantásticos. El escritor sí admite esta línea divisoria en su obra, pero, como veremos, no es posible señalar claramente los parámetros que la acotan, pues hay una distancia entre la percepción de la crítica y la del propio autor. Ante la pregunta de la italiana Giovanna Minardi⁴⁴, que en el planteamiento de la cuestión divide el proceso literario de Julio Ramón Ribeyro en dos etapas rígidas (del 53 al 74 etapa realista y del 74 al 77 intensificación de lo fantástico), Ribeyro responde destruyendo esta distinción, pues le parece demasiado académica y escolar, y vuelve, de nuevo, a insistir en el carácter instintivo de sus relatos:

Yo podría incluso decirle que esta apreciación que ha hecho usted es justamente al revés: mi primera obra ha sido una obra de tipo fantástico, de juventud, y que luego más bien he empezado a hacer una obra realista. Podría sostenerse eso: sin ceñirse a esos criterios de lo real y de lo fantástico, creo que una obra está hecha de ondulaciones, es una cosa muy sinuosa en la cual uno va pasando de relatos que están muy inspirados en experiencias inmediatas, en hechos vividos, reales, a otros imaginativos (...). En realidad escribo instintivamente, siempre he escrito relatos que pueden llamarse realistas y relatos que pueden llamarse imaginativos sin ser realmente fantásticos, porque yo no practicaba la literatura fantástica, como en el caso de Edgar Allan Poe o algún otro autor. En fin, hago relatos realistas donde algunos se deslizan hacia lo imaginativo. (2009: 225-226)

⁴⁴ En la entrevista titulada “Una hora con Julio Ramón Ribeyro” (1988) y recogida en *Las respuestas...*, pp.225-237.

Sin embargo, y a pesar de mostrar estos contundentes recelos, en otros momentos de las conversaciones recogidas en el citado volumen encontramos varias concesiones por parte del autor hacia una mirada sistemática de su obra.

En primer lugar, ante la pregunta general de Leonardo Valencia Assogna⁴⁵ acerca de si se puede hablar de una evolución en la obra ribeyriana, Ribeyro contesta asumiendo la posibilidad de que esta evolución exista. Y cifra esta evolución en un único rasgo, la paulatina personalización de su obra:

Sí he notado una evolución. Si ahora tuviera que escribir los cuentos que escribí en los años cincuenta, probablemente lo haría de una manera diferente. Antes trataba de ser un poco más seco, más directo, más escueto. Más impersonal, si se quiere. Con el tiempo he ido tomando distancia acerca de las cosas que narro. Intervengo más en tanto autor. Soy menos impersonal y trato temas muchísimo más autobiográficos. También tengo una tendencia por hacer digresiones que antes me las tenía completamente prohibidas. (2010b: 290)

Admitimos esta progresión como iluminadora de la trayectoria ribeyriana. Es cierto que pueden encontrarse relatos de contenido autobiográfico en distintos volúmenes de cuentos. Por ejemplo “Los eucaliptos”, que evoca la transformación del barrio de Miraflores y la nostalgia del narrador, forma parte del volumen *Cuentos de circunstancias* (1958); “Bárbara”, que relata un frustrado amorío pasajero, forma parte de *Los cautivos* (1972); el relato “La señorita

⁴⁵ Se trata de una de las cuestiones planteadas en la entrevista recogida en *Las respuestas...* y titulada “Cada cual interpreta el Perú a su manera” (1993), pp.285-293.

Fabiola”, que retrata exageradamente a un personaje real, se encuentra contenido en *Silvio en El Rosedal* (1977) y “Sólo para fumadores”, la lúcida crónica del tabaco escrita por el fumador empedernido que fue Ribeyro, da título al volumen de cuentos publicado en 1987.

A pesar de esta cierta dispersión de los relatos de corte autobiográfico, es clara la evolución hacia una mayor carga de lo autobiográfico, hacia una mayor presencia del autor. Ante el índice cronológico de su cuentística es sorprendente constatar cómo en *Los gallinazos sin plumas* (1955), su primer volumen de cuentos, no hay ninguno de contenido autobiográfico, y sin embargo los hermosos *Relatos santacrucinos* (1992), último libro del autor, se escriben todos ellos a partir de vivencias personales de la niñez del escritor en este barrio limeño.

En segundo lugar, además de admitir la evolución de su obra hacia una mayor presencia de lo autobiográfico, Ribeyro confiesa que ha construido alguno de sus libros con cierta vocación orgánica o unitaria, lo que matizaría, en cierto modo, el carácter absolutamente instintivo que Ribeyro atribuía a sus cuentos en las declaraciones recogidas en páginas anteriores. Afirma que pretendió que los diez cuentos de *Los gallinazos sin plumas* (1955) trataran todos sobre Lima, transcurrieran en un espacio muy cerrado y en un tiempo muy breve, lo que debía conferir unidad al volumen. Pero admite que no respeta estas pautas completamente en el volumen y que las desecha de cara a obras posteriores⁴⁶.

El volumen de cuentos cuya confección deliberada destaca Ribeyro con más insistencia es *Tres historias sublevantes* (1964). De él afirma que “fue uno de los pocos libros compuestos, un libro en el que me propuse escribir tres cuentos que describieran tres combates, tres combates perdidos” (2010b: 162), y “que desde el comienzo pensé que iba a tener tres cuentos largos sobre las tres regiones del

⁴⁶ Cfr. *Las respuestas...*, p.185.

Perú clásicas, escritos los tres en primera persona y más o menos había una cierta estructura” (2010b: 317)⁴⁷.

En tercer y último lugar es preciso destacar cómo el propio Julio Ramón Ribeyro ensaya una posibilidad de agrupación de su narrativa⁴⁸, la posibilidad de asociar sus cuentos en torno a lo que denomina, mediante una expresión que no sugiere rigidez, “familias de preocupaciones”:

Así, “La huella” es del género fantástico. La segunda vertiente sería el cuento realista (“Los gallinazos sin plumas”): Lima, los marginados, etcétera. La técnica es más o menos la misma siempre. La tercera serían los cuentos evocativos, autobiográficos. La cuarta serían los cuentos “europeos”: aquellos en primera persona (pero escondidamente). (2010b: 61)⁴⁹

Como detallaremos en las páginas que siguen, algunas de estas categorías aparecerán en las sistematizaciones propuestas por los

⁴⁷ Detecta también Julio Ramón Ribeyro una somera afinidad entre los relatos de *Los cautivos* (1972), en primera persona y sobre historias que le ocurrieron en Europa y entre los cuentos de *Las botellas y los hombres* (1964), así titulado por contar con muchas historias de borrachos. Pero del resto de su obra afirma con rotundidad que son sólo agrupaciones de relatos escritos en distintos momentos (cfr. *Las respuestas...*, p.317).

⁴⁸ Julio Ramón Ribeyro se dedica a aclarar estos asuntos “de sistematización” principalmente en el libro *Las respuestas del mudo*, que comprende una serie de entrevistas al autor compiladas para este volumen por Jorge Coaguila. Por tanto, podemos concluir que alude a estos temas siempre en respuesta a las cuestiones planteadas por sus entrevistadores y no creemos que constituyan una materia de especial interés o preocupación personal para el escritor.

⁴⁹ No cree el autor, sin embargo, que de esta asociación de cuentos se pueda derivar una evolución.

diferentes críticos. Esta división de la cuentística ribeyriana entre cuentos fantásticos, cuentos realistas (predominantemente urbanos y de protagonista marginal), cuentos autobiográficos (evocativos) y cuentos europeos resulta la más completa o exhaustiva, pues la totalidad de los cuentos de Ribeyro podría distribuirse en torno a esas cuatro vertientes.

Utilizamos esta clasificación propuesta por Julio Ramón Ribeyro como puente entre la voz del autor y la de los críticos que se han aproximado a su obra con vocación sistemática.

Referiremos, por su importancia, las propuestas de los destacados críticos peruanos contemporáneos de Ribeyro José Miguel Oviedo (Lima, 1934), Julio Ortega (Casma, 1942) y Miguel Gutiérrez (Piura, 1940).

La voz del ya citado Peter Elmore (Lima, 1960) y su libro *El perfil de la palabra* (2002), donde recorre lúcidamente la obra de Julio Ramón Ribeyro, aparecerá de manera recurrente a lo largo de nuestro posterior análisis de los cuentos, pero no será recogida en este apartado, ya que su discurso sobre la cuentística ribeyriana va fluyendo argumentalmente y en ningún momento se detiene para teorizar categóricamente una clasificación.

A las propuestas de Oviedo, Ortega y Gutiérrez, se añadirá la de los españoles Isolina Rodríguez Conde (ya que el eje de interpretación que propone ha trascendido y se ha asentado entre la crítica ribeyriana) y Crisanto Pérez Esáin (que en su libro *Cuentos* (2008) clasifica deliberadamente la cuentística de Ribeyro). Se expondrá después la que esgrime el americano James Higgins en uno de los capítulos de *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro* (1991) y, por su singularidad, la sistematización desde el estructuralismo que la italiana Giovanna Minardi realiza en *La cuentística de Ribeyro* (2002).

Cuando, en 1968, José Miguel Oviedo compila la antología de cuentos *Narradores peruanos* y escribe el prólogo “El cuento contemporáneo en el Perú”, Julio Ramón Ribeyro ha publicado cuatro colecciones de cuentos: *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964) y *Tres historias sublevantes* (1964). Según Oviedo, el primer volumen se distingue por “una exhibición más cruda de la violencia social”. En el segundo encuentra más matices: “cuadros de costumbres” (“El banquete”), “líricas evocaciones de la infancia” (“Los eucaliptos”), “parábolas del enfrentamiento social” (“Explicaciones a un cabo de servicio”). Del tercero resalta “una atmósfera todavía más melancólica y agridulce, más ‘chejoviana’”. Y del último, la voluntad de convocar las tres regiones naturales del Perú (costa, sierra y selva)⁵⁰.

Las anotaciones de José Miguel Oviedo son certeras y expresivas, pero permanecen en el plano de la descripción. Ofrece líneas de interpretación diversas sin pretensión sistemática. Se advierte, por ejemplo, cómo la crítica social aparece en el primer volumen de manera “más cruda”, pero también puede intuirse el retrato social en el segundo volumen cuando Oviedo habla de “cuadros de costumbres” y de “enfrentamiento social”. No se advierte en la propuesta de José Miguel Oviedo (probablemente no tienen sus palabras esa pretensión) la búsqueda de las líneas maestras de la cuentística ribeyriana.

La clasificación pormenorizada de la narrativa de Julio Ramón Ribeyro que Miguel Gutiérrez (escritor crítico con Ribeyro) realiza en *Ribeyro en dos ensayos*, al ser tan detallada y comprender tan variadas ramificaciones, responde también a un esfuerzo más

⁵⁰ Cfr. OVIEDO, José Miguel: *Narradores peruanos*, p. 19.

descriptivo que sistematizador, pues no hay en su dibujo una apuesta clara hacia una caracterización general. Se trata, más bien, de una recolección de datos, de una identificación, de un dibujo muy completo que, a lo sumo, puede interpretarse como panel de guía. El mismo Gutiérrez, tras plantear diversos ordenamientos de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, detecta esta limitación: “Todos estos ordenamientos tienen acaso una única virtud: muestran la complejidad, riqueza y diversidad del universo narrativo de Ribeyro”. Propone las siguientes distinciones⁵¹:

-Desde el punto de vista de la percepción de la realidad:

*Cuentos fantásticos (pocos)

*Cuentos realistas

-Por el tono empleado:

*Serios y dramáticos (“Los gallinazos sin plumas”, “Los moribundos”)

*Evocativos y nostálgicos (“Página de un diario”, “Los eucaliptos”)

*Satíricos y grotescos (“La botella de chicha”, “Sobre los modos de ganar la guerra”, “El banquete”)

*Épico-trágicos (“Al pie del acantilado”, “El chaco”)

-Por el espacio:

*Cuentos peruanos: que abarcan, de acuerdo con el criterio geográfico, las tres regiones del Perú: la costa (“Cosas de machos”), la sierra (“Vaquita echada”), la selva (“Fénix”). Estos pueden ser a su vez: urbanos, que se desarrollan en Lima (“Una aventura nocturna”, “El jefe”, y tantos otros); sucedidos en pequeñas ciudades de provincia (“Una medalla para Virginia”, “Los predicadores”); rurales o semirrurales (“El chaco”, “Silvio en el Rosedal”).

⁵¹ Cfr. GUTIÉRREZ, Miguel: *Ribeyro en dos ensayos*, pp.20-25.

*Cuentos europeos: Alemania (“Los cautivos”), Francia (“Nada que hacer, Monsieur Baruch”), España (“Los españoles”), Polonia socialista (“Bárbara”), zonas fronterizas o cambiantes y fluidas (“La piedra que gira”, “Te querré eternamente”, “Alienación”).

-De acuerdo a las clases sociales representadas (señala Gutiérrez que Ribeyro ha representado prácticamente todas las clases sociales del Perú):

*Grupos humanos oprimidos y desamparados.

*Trabajadores eventuales (“Interior L”)

*Indios (“Los moribundos”)

*Ex mineros y campesinos (“El chaco”)

*La pequeña burguesía (“El profesor suplente”)

*La mediana y alta burguesía (“Junta de acreedores”, “El banquete”)

*Terratenientes (“Silvio en el Rosedal”)

*La aristocracia en decadencia (“El polvo del saber”, “El marqués y los gavilanes”)

*“La pobre gente” solitaria y marginal (“Tristes querellas en la vieja quinta”, “La señorita Fabiola”)

-De acuerdo a las estaciones de la vida de los protagonistas.

*Infancia (“Scorpio”, “Los merengues”, “Por las azoteas”)

*Adolescencia y juventud (“Página de un diario”, “Una aventura nocturna”, “De color modesto”)

*La adultez y declinación (“Los jacarandás”, “La juventud en la otra ribera”, “Terra incognita”)

-Orden de carácter vertical, en el sentido de exploración de los diversos estados de mundo interior de los personajes con sus pulsiones conscientes o semiconscientes.

*Cuentos que estudian la venganza y el impulso homicida (“Una medalla para Virginia”, “Scorpio”, “Mar afuera”)

*Pulsión erótica y el amor (“Una aventura nocturna”, “Los jacarandás”, “La juventud en la otra ribera”)

*El suicidio (“Nada que hacer, Monsieur Baruch”)

*Ciertas ceremonias secretas (“Noche cálida y sin viento”)

*Los estados demenciales (“Agua ramera”, “El embarcadero de la esquina”, “El marqués y los gavilanes”).

-Ordenamiento cronológico:

*Preocupación inicial por reflejar el mundo de los más pobres

*Entre 1954 y 1958 aparece una línea más satírica

*Entre 1958 y 1964 la preocupación social que demostró en su primer libro adquirirá “la forma de protesta y denuncia”

*A partir de 1964 “se contrae la preocupación de Ribeyro por lo social” y crece el interés por ilustrar la decadencia de las clases aristocráticas, en ocasiones mediante la forma de crónicas familiares.

Respondiendo a un impulso menos descriptivo y más sistematizador, que pretende categorizar la narrativa corta de Ribeyro, Julio Ortega clasifica los cuentos recogidos en *La juventud en la otra ribera* (Argos Vergara. Barcelona, 1983⁵²) de la siguiente manera:

⁵² Este volumen independiente recoge una selección de cuentos efectuada por el mismo Julio Ramón Ribeyro. En el prefacio, el autor menciona su intención de evitar en el volumen el carácter de miscelánea y elaborar un libro orgánico. Sin embargo, las afinidades que encuentra entre los cuentos seleccionados y que esgrime a continuación son variadas y eclécticas: algunos cuentos –escribe– tienen en común el agua, otros la locura y la muerte, otros la hegemonía del diálogo o el transcurrir en un espacio similar.

- Lo que llama la “narrativa fantástica”, en la que se insertan cuentos que “introducen con una escritura neutral la extrañeza y la ironía” (1985: 130): por ejemplo, “La insignia”.
- La “narrativa urbana”, el conjunto más amplio, donde se incluyen los cuentos que “desarrollan situaciones críticas de la migración y la vida suburbana, pero también elaboran la dimensión ideológica que la modernización relativa exagera, así como exploran y postulan algunas versiones del conflicto moral y existencial en una sociedad cambiante” (1985: 130). Ejemplos: “Al pie del acantilado”, “Explicaciones a un cabo de servicio” o “De color modesto”.
- Las historias en las que se ilustra la “precariedad de la aventura humana” a partir de “estados de vulnerabilidad”.

La alusión a motivos de tan diversa índole para aglutinar los cuentos de este volumen que el mismo Ribeyro ha confeccionado con vocación sistemática, dan una idea de la dificultad de estructurar la narrativa corta ribeyriana. El mismo autor termina aludiendo a la “tonalidad del conjunto” (1983:7), provocada por los “acordes” de la vejez, el deterioro y la frustración. La antología (Argos Vergara, Barcelona, 1983) contiene los siguientes relatos: “Terra incognita”, “Por las azoteas”, “El ropero, los viejos y la muerte”, “Los moribundos”, “El polvo del saber”, “Sobre los modos de ganar la guerra”, “Una medalla para Virginia”, “Noche cálida y sin viento”, “Un domingo cualquiera”, “Vaquita echada”, “Nada que hacer, monsieur Baruch”, “Los cautivos”, “Ridder y el pisapapeles”, “Los españoles”, “Alienación (cuento edificante de breve colofón)”, “Las botellas y los hombres”, “El embarcadero de la esquina”, “El marqués y los gavilanes”, “Tristes querellas en la vieja quinta”, “Los jacarandás”, “Silvio en el rosedal” y “La juventud en la otra ribera”.

En esta eficaz clasificación advertimos una de las consecuencias del tono unitario –ya referido en páginas anteriores- de la cuentística ribeyriana: la permeabilidad. Resulta difícil enclaustrar los cuentos de Ribeyro en compartimentos estanco comunicados. La “tonalidad de conjunto” a la que aludía Ribeyro acaba imponiéndose a los distintos ordenamientos, cuyas categorías se solapan con frecuencia. Y, así, por ejemplo, muchos de los cuentos del autor pueden considerarse, al mismo tiempo, como “narrativa urbana” y como cuentos que ilustran la “precariedad de la aventura humana”.

Al contrastar esta clasificación con la establecida por Julio Ramón Ribeyro, se observan algunas coincidencias: ambos destacan la narrativa fantástica y la narrativa urbana (que Ribeyro llama realista, utilizando un concepto más amplio que va más allá de la ciudad, pero que la contiene). Sin embargo, no hay en Julio Ortega una atención a los cuentos autobiográficos. Esto se debe probablemente a que su clasificación tiene como objeto el volumen *La juventud en la otra ribera* y no la totalidad de la narrativa corta Ribeyreana. Y, en efecto, en el citado volumen no tienen especial presencia los cuentos evocativos de sesgo claramente autobiográfico.

La precariedad de la aventura humana a la que alude Ortega se encuentra en cierto modo contenida en la clasificación de Ribeyro cuando éste cita a “los marginados” como protagonistas del relato realista. Pero a esta precariedad, a la vulnerabilidad del personaje ribeyriano, Ortega la coloca como una tercera vertiente de su clasificación, junto a la narrativa urbana y a la narrativa fantástica. Consideramos este movimiento, al mismo tiempo, un desacierto y un acierto. Por un lado, al poner estas historias que ilustran estados de vulnerabilidad alineadas con la narrativa urbana y la narrativa fantástica, se rompe en cierta manera el carácter de la clasificación, pues esta tercera vertiente, de carácter temático, no tiene la misma naturaleza que la clasificación genérica “narrativa urbana” o “narrativa fantástica”. Se acentúa además la permeabilidad

anteriormente citada, pues la vulnerabilidad del personaje comparece por doquier, tanto en los relatos urbanos como en los fantásticos.

Sin embargo, consideramos que el llevar la marginalidad y la vulnerabilidad del personaje ribeyriano “a primera línea” es también un acierto, puesto que sin duda esta debilidad constituye una de las bases de la narrativa ribeyriana, un aspecto que, como veremos, quedará iluminado por el estudio del final.

Efectivamente el personaje de Ribeyro se muestra vulnerable por su condición de ser olvidado, sin voz, marginal en el pleno sentido de este término, que vive y se siente apartado de una sociedad cuya idiosincrasia le es ajena. Y cuando se aventura a traspasar la frontera para tratar de integrarse, fracasa. De ahí la “precariedad de la aventura humana” a la que alude Ortega.

En este asunto de la marginalidad que fracasa al aventurarse a cambiar su situación o su estatus se detiene Isolina Rodríguez Conde en *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro* (1984). Establece en la cuentística ribeyriana una distinción entre lo que llama, de acuerdo con Luis Fernando Vidal y desde una perspectiva descriptiva, la vertiente configurativa y la vertiente desviatoria.

Dentro de la primera distingue la modalidad inventiva, donde el cuento de Ribeyro “ofrece una posición sutilmente optimista respecto de las posibilidades proteicas de la literatura por atribuirle a ésta un rol testimonial y de denuncia” (1984: 222) y la modalidad evocativa, que sugiere “la presencia viva de un pasado inmediato y paradójicamente relevado por un presente que, al haber desplazado ambientes, formas, usos, costumbres, en los que se fue todo un mundo significativo, trae vívidamente al presente dicho pasado, es decir, lo actualiza en el recuerdo del sujeto enunciado” (1984: 223). Por su parte, la vertiente desviatoria, que respondería a la idea de

“quehacer literario vuelto sobre sí mismo”, está conformada por cuentos en los que el narrador se sitúa en el ámbito de lo fantástico. En estos relatos hay “una cierta lejanía respecto al lector implícito a quien se requería en la vertiente configurativa” (1984: 224).

No nos interesa en estas páginas ahondar en la naturaleza de esta distinción en torno a la cual la autora va organizando los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, pero sí detenernos en la conclusión a la que llega. Isolina Rodríguez Conde considera que ambas perspectivas respetan lo que deduce como “eje de coherencia de la producción cuentística de Ribeyro”: La dicotomía oficialidad/marginalidad.

Isolina Rodríguez Conde detecta en la narrativa corta ribeyriana la presencia de un referente categorizado (esa sociedad con usos sociales definidos y ajenos al personaje desarraigado de Ribeyro), una realidad en la que las personas, los objetos, los ambientes, las acciones se mueven dentro de una escala de valores establecida por las capas sociales preeminentes. Un mundo oficial que va a ser cuestionado en los cuentos de Ribeyro con escepticismo e ironía⁵³. Como instancia actancial, “esta institucionalidad axiológica va presidiendo y orientando tangencialmente todas las historias y sus acciones constituyentes” (1984: 225). La invalidez de este universo axiológico se revela mediante distintos procedimientos, de los cuales la autora señala dos importantes:

- El movimiento proyectivo de lo marginal sobre lo oficial: apetencia marginal de los pobres de la aparente seguridad y brillantez del mundo oficial en el que creen “reconocer la pista de una vida mejor”.
- Rechazo, represión por parte de lo oficial sobre todo aquello que violenta sus normas, su modo de vida, su concepción categorizada y utilitarista de la realidad. Agresión contra todo aquello que no muestre los signos de clase o ponga en peligro sus prerrogativas (sólo

⁵³ Cfr. RODRÍGUEZ CONDE, Isolina: *Aproximaciones...*, p. 225.

se acoge aquello que, proviniendo del mundo marginal, sirva de apoyatura a la existencia oficial estatuida). (1984: 226)

El antagonismo manifiesto de estos dos mundos –concluye Rodríguez Conde– “provoca que el narrador construya sus relatos en una situación límite, en la que ambos universos se descategorizan momentáneamente y entran en relación de acercamiento. Sin embargo, *siempre al final*⁵⁴, el narrador tropieza con que las categorías del mundo oficial subyacen en la conciencia de los marginados” (1984: 226).

En efecto, el lector de Ribeyro asistirá con frecuencia a momentos de descategorización de ambos universos, a la narración de un instante de inflexión en el que parece que la norma del fracaso va a quebrarse y a “liberar” al personaje ribeyriano de su destino marginal. Sin embargo, los usos sociales y la situación planteadas al inicio de muchos de sus cuentos vuelven a recomponerse en las últimas líneas, quedando restauradas tanto la norma del fracaso como la marginalidad del personaje. Esta dinámica se revela como definitoria de la narrativa ribeyriana⁵⁵.

⁵⁴ El subrayado es nuestro.

⁵⁵ En el artículo “Los tránsitos del centro a los márgenes: el fracaso de los héroes ribeyrianos en su interacción con los sustratos sociales subordinados” Américo Mudarra añade matices a este eje de interpretación. Analiza dos cuentos en los que este dinamismo es claro: “De color modesto”, donde Alfredo, inadaptado en una fiesta, termina bailando con una sirvienta negra y “Un domingo cualquiera”, donde Gabriela, cansada de la superficialidad de su clase social, invita a salir a Nelly, joven estudiante de una clase social más baja. Ambas relaciones fracasan al final del cuento. Mudarra concluye su artículo destacando cómo “la subordinación tanto de la sirvienta negra como de Nelly se hace manifiesta, pues ambas no han logrado cuestionar el orden social como sí lo hacen sus coprotagonistas. Ellas han internalizado la

78

No aparece la marginalidad como categoría de la sistematización de Crisanto Pérez Esáin en *Cuentos*. Sí alude a “situaciones críticas en las que se explora el conflicto moral en una sociedad cambiante, basada en las diferencias sociales, la frustración y el deterioro”, y lo señala como rasgo fundamental para la comprensión de la poética ribeyriana. Sin embargo, enmarca estas referencias en lo que llama “El desvelamiento de la realidad”, un término confuso que no explica después. Pérez Esáin propone la siguiente sistematización de la narrativa corta de Ribeyro:

- El realismo social, donde inscribe los primeros libros del autor. *Los gallinazos sin plumas* (1955), algunos relatos que componen *Cuentos de circunstancias* (1958) y *Las botellas y los hombres* (1958), y el relato “Al pie del acantilado” (perteneciente a *Tres historias sublevantes* (1964)) deben ser leídos desde esta óptica. Según Pérez Esáin, forman parte de una “tendencia propia de los años cincuenta en Perú, el realismo urbano de preocupación social” (2008:34). Destaca Pérez Esáin que este realismo urbano no debe asociarse mentalmente a la descripción minuciosa o importante del espacio pues, como han señalado algunos críticos (Javier de Navascués o Eva M^a Valero), la ciudad es un espacio invisible en la mayor parte de los cuentos de Ribeyro. Queda representada por sus habitantes.⁵⁶
- El desvelamiento de la realidad. Así nombra Pérez Esáin a un segundo grupo de cuentos entre los cuales destaca “Explicaciones a un cabo de servicio”, “El profesor suplente”

subordinación y no son capaces de desafiar el orden social. Por el contrario, en diversa medida, Alfredo y Gabriela sí son trasgresores de ese orden. La trasgresión, en este caso, proviene de personajes desarraigados de los centros de poder” (2014:34).

⁵⁶ Cfr. PÉREZ ESÁIN, Crisanto: *Cuentos-Julio Ramón Ribeyro*, pp.34-35.

y “El marqués y los gavilanes”. Aquí, el autor “desarrolla situaciones críticas en las que se explora el conflicto moral en una sociedad cambiante, basada en las diferencias sociales, la frustración y el deterioro. De esta forma se va diseñando un relato mostrando diferentes estados de vulnerabilidad” (2008:49). Según Pérez-Esáin, aunque se pueden encontrar ejemplos de esta temática en los primeros libros de la década del cincuenta, a partir de los años 60 Ribeyro va ahondando en esta línea.

- El camino de lo fantástico es la tercera categoría que propone Pérez Esáin a la hora de sistematizar la cuentística ribeyreana. Según el crítico, es uno de los caminos menos transitados por Ribeyro, pero destaca el sesgo fantástico de sus primeros cuentos juveniles, anteriores al “realismo urbano de sus primeros relatos maduros y reconocidos por él” (2008:60). Pertenecen a este grupo relatos como “La máscara”⁵⁷, “Doblaje o “La insignia”.
- Y, por último estarían los cuentos autobiográficos referidos a recuerdos europeos (los cuentos que componen *Los cautivos*) y recuerdos infantiles (“Página de un diario”, “Los eucaliptos” o “Mayo 1940”)⁵⁸.

Pérez Esáin recoge en su sistematización el realismo urbano y el camino de lo fantástico a los que aludía Ortega en su propuesta, y sí encontramos en su categorización la tercera vertiente considerada

⁵⁷ En la traducción que manejamos para la elaboración de este estudio (*La palabra del mudo*, Seix Barral, 2010), este cuento lleva por título “La careta”, que es el que definitivamente adquirió este relato.

⁵⁸ Cfr. PÉREZ ESÁIN, Crisanto: *Cuentos*, pp.68-73.

anteriormente por Ribeyro: los cuentos autobiográficos. Dentro de este tipo de relatos, Pérez Esáin señala los europeos y los recuerdos infantiles. Parece acertada esta asociación de los cuentos europeos y de aquellos que desarrollan recuerdos de la infancia como cuentos, todos ellos, de carácter evocativo y autobiográfico.

Puntualizábamos en páginas anteriores la dificultad de aplicar a la obra ribeyriana la perspectiva de una evolución cronológica. Detectamos algunas menciones a la cronología en la sistematización de Pérez Esáin, pero no dejan de ser puntuales y quedan en entredicho en el mismo momento de su formulación: por ejemplo, al tratar de situar en el tiempo la tendencia al realismo social de Ribeyro, se ve obligado a citar hasta tres volúmenes de cuentos, y sólo algunos de los relatos que contienen, pues sus libros no forman un todo homogéneo. Y se comprueba cómo tampoco los relatos que el crítico ha denominado “de desvelamiento de la realidad” pueden circunscribirse a una única época. Se deduce, por lo tanto, una cierta inutilidad en el hecho de abordar la narrativa corta ribeyriana desde una perspectiva cronológica.

James Higgins, por su parte, en su obra *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro* (1991), hace una cierta agrupación temática de la cuentística ribeyreana, apenas apuntada o pretendida en los títulos de los capítulos de su libro.

Es en el capítulo quinto, titulado “Modelos de desencanto”, donde Higgins anota una distinción general, aunque no exhaustiva, de la narrativa corta de Ribeyro. Apunta al desencanto irónico como la característica primordial de la visión de la condición humana que nos ofrece el autor. Este desencanto se manifiesta en su predilección por ciertos modelos narrativos, entre los cuales destaca dos: “El primero es la historia de iniciación, en el cual el protagonista pierde la inocencia al pasar por experiencias que le abren los ojos a la amarga realidad de la vida” (1991: 85): Pertenecen a este modelo “Una

medalla para Virginia” o “Espumante en el sótano”. El segundo modelo narrativo frecuente refleja el escepticismo respecto a la capacidad de los hombres para cambiar sus circunstancias existenciales: pertenecen a este apartado relatos como “El profesor suplente”, “De color modesto”, “Una aventura nocturna” y “Nada que hacer, Monsieur Baruch”⁵⁹.

Por último, Giovanna Minardi en *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro* (2002) vuelve a recordar en sus conclusiones la dificultad de clasificar los cuentos de Ribeyro:

El universo de ficción de Ribeyro presenta una amplia variedad de temas y de formas, pero al mismo tiempo contiene en su interior una fuerte dosis de interdiscursividad, un repetirse, un relacionarse recíproco de tonos, de símbolos, de personajes, de construcciones. Podemos hablar de un macrotexto ribeyriano, en el seno del cual (...) se pueden relevar ciertas constantes que crean como una marca de reconocimiento de su práctica literaria. (2002:208)

Minardi remite fundamentalmente a la distinción propuesta por Tzvetan Todorov entre el aspecto semántico (grado de mimesis, verosimilitud del texto, objetivo o subjetivo), el aspecto verbal (la relación de la voz narrante con la materia narrada y la perspectiva dominante) y el aspecto sintáctico. De este último aspecto toma Minardi para su análisis la diferencia entre cuento mitológico (predomina la modalidad del “hacer”, y se plantea la pregunta “¿qué sucederá después?”) y cuento gnoseológico (se atiende a la percepción y al grado de conocimiento, y se plantea la pregunta “¿qué

⁵⁹ Cfr. HIGGINS, James: Cambio social y constantes humanas, p.85.

es?”). Partiendo desde esta base, Giovanna Minardi plantea la siguiente clasificación de la narrativa corta ribeyriana:

-Aspecto semántico:

*Cuentos de denuncia (“Los gallinazos sin plumas”, “Al pie del acantilado”, “El chaco”)

*Cuentos “fantásticos” (“La insignia”, “Doblaje”, “Los jacarandás”)

*Cuentos autobiográficos (“Los eucaliptos”, “Sólo para fumadores”)

-Aspecto verbal:

*Cuentos irónicos (“La juventud en la otra ribera”, “Terra incognita”)

*Cuentos dramáticos (“Mientras arde la vela”, “Fénix”, “Nada que hacer, Monsieur Baruch”)

-Aspecto sintáctico:

*Cuentos mitológicos (“Explicaciones a un cabo de servicio”, “Por las azoteas”)

*Cuentos gnoseológicos (“Silvio en el rosal”)

Esta sistematización avanza desde la descripción hacia la interpretación, sobre todo en lo que respecta al aspecto sintáctico y a la distinción entre cuentos mitológicos y cuentos gnoseológicos, a la modalidad del hacer y al grado de percepción y conocimiento. Consideramos, sin embargo (y quedará iluminada esta consideración al analizar el final ribeyriano), que ambas esferas no tienen por qué comparecer separadas sino que, en muchos relatos de Julio Ramón Ribeyro se produce un equilibrio entre ambas, un juego mediante el cual, por un lado, se mantiene la tensión producida por el aspecto mitológico (¿qué sucederá después?) y, por el otro, va hilándose a la par un argumento que atiende a la percepción, al acceso a algún tipo de conocimiento por parte del personaje de Ribeyro.

Recapitulando, este análisis de las aproximaciones críticas a la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro comenzaba con una alusión a la profunda tonalidad de conjunto que la define, una

interdiscursividad que dificulta la mirada sistemática hacia la obra ribeyriana. Esta unidad es destacada por los propios críticos a la hora de esgrimir sus categorizaciones, y también por el propio Julio Ramón Ribeyro, que insiste en el carácter instintivo y sinuoso de su cuentística y rechaza cualquier ordenamiento externo, cualquier parcelación de su obra más allá de la propia poética de cada relato.

Sin embargo, junto a la expresión de este rechazo, el mismo autor, a lo largo de las entrevistas recogidas en *Las respuestas del mudo*, hace algunas “concesiones” ante la posibilidad de sistematizar su cuentística: 1) Asume la posibilidad de una evolución: advierte una paulatina personalización de su obra. 2) Confiesa que ha construido alguno de sus libros con cierta vocación orgánica, lo que matizaría el carácter puramente instintivo que les atribuía con anterioridad. Es el caso, primordialmente, de *Tres historias sublevantes* (1964). 3) Propone una agrupación de su cuentística en torno a cuatro “familias de preocupaciones”: el género fantástico, el cuento realista (urbano y de protagonista marginal), los cuentos evocativos de sesgo autobiográfico y los cuentos europeos.

Utilizando la voz de Ribeyro como ligazón entre la defensa de la unidad de conjunto que dificulta la parcelación rígida de su narrativa y las concesiones hacia una posible sistematización, hemos dado paso a las distintas propuestas de sistematización crítica de la obra de Julio Ramón Ribeyro.

A lo largo de su análisis y comparación, constatamos tres consecuencias que la ya referida unidad de conjunto tiene sobre las diversas clasificaciones: 1) La permeabilidad (un mismo cuento de Ribeyro suele ser aplicable a más de una de las categorías propuestas por los críticos, y así puede ser, por ejemplo, autobiográfico y urbano). 2) La dificultad de señalar una evolución cronológica. 3) La

tendencia a mantenerse en el plano de la descripción (dada la dificultad de parcelar mediante un criterio externo la narrativa corta de Ribeyro, algunas de las aproximaciones críticas se quedan en un plano descriptivo, que no propone una agrupación interpretativa, sino sólo la constatación de algunos temas o movimientos recurrentes).

Una vez establecido de este modo el panorama crítico en torno a la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, que completa su semblanza o su dibujo inicial, las páginas que siguen abordarán el marco teórico del final y, posteriormente, el encuentro entre el final y la cuentística de Julio Ramón Ribeyro.

Como veremos, del estudio de *La palabra del mudo* a partir de los finales de sus cuentos, se derivarán tres líneas maestras que definen el final ribeyriano. El establecimiento de estas tres categorías presentará dos de las consecuencias señaladas y provocadas por la profunda unidad interna que ostenta la cuentística de Ribeyro: la permeabilidad (un mismo final podrá contener las tres vertientes señaladas) y el hecho de que no se derivará de ellas una evolución cronológica. Sin embargo, la aproximación crítica desde el final sí avanzará claramente desde la descripción hacia la interpretación. Iluminará la obra ribeyriana como un todo orgánico, desembocará en un eje de sentido aplicable a esa criatura reticente a la sistematización que es *La palabra del mudo* y contribuirá, de esta manera, a dibujar la poética de Julio Ramón Ribeyro.

Capítulo 1. Semblanza de Julio Ramón Ribeyro

CAPÍTULO 2.

DEBATE ACERCA DEL FINAL EN LA NARRACIÓN. APROXIMACIONES TEÓRICAS

2.1. PERPLEJIDADES EN TORNO AL FINAL

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano acostumbra a poner punto y final a sus ficciones. La exigencia de un final caracteriza toda creación literaria y, por lo tanto, la problemática en torno al final constituye un asunto de gran amplitud y profundidad cuyo recorrido exhaustivo excede el propósito de estas páginas.

Arropándolo con otras voces críticas, basaremos nuestra aproximación teórica a este asunto complejo en la obra del hispanista Marco Kunz (Basilea, 1964) *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (Gredos, 1997).

¿Por qué la hemos seleccionado? Por su calidad y utilidad para analizar, describir y descubrir la coherencia de los textos de Ribeyro. En páginas posteriores nos detendremos en una defensa más detallada de la idoneidad del método escogido por Marco Kunz para aproximarse al final, pero baste para comenzar el destacar que se trata de una obra pionera al sistematizar el final atendiendo a la literatura hispánica. Según el propio autor:

La fascinante problemática del final todavía no ha atraído mucho la atención de la hispanística internacional. (...) Sobre la literatura en otros idiomas existen ya monografías dedicadas a aspectos formales u

otras cuestiones relativas a determinados géneros, épocas o autores, (...). (Kunz, 1997:18)⁶⁰

Las páginas de Marco Kunz suponen, además de esta apertura del estudio del final hacia la literatura en lengua española, una pertinente y lúcida apuesta terminológica y técnica que se enfrenta a la ambigüedad que reina en la bibliografía sobre el final. La naturaleza poliédrica del final ha provocado una confusión terminológica, una imprecisión en la mayoría de los conceptos que la crítica y la teoría literarias proponen para hablar del final. Cada autor utiliza los diferentes términos relativos al final (por ejemplo, “final”, “clausura” del texto, “acabamiento”, “desenlace” o “epílogo”) con significaciones aproximadas pero no siempre coincidentes. El mantener a un mismo autor como base teórica, como columna vertebral, protege a este trabajo de enredarse en esas vaguedades y aporta claridad.

⁶⁰ Este vacío particular se inserta en otro vacío más general: el del estudio mismo de la problemática del final. Como señala Javier de Navascués “la importancia del final como elemento decisivo de la estructura narrativa no ha sido todavía estudiada como se merece” (1993:44). En cuanto a las monografías dedicadas a autores en otros idiomas, rescata Marco Kunz los siguientes títulos: Joseph M. Lenz, *The promised End. Romance Closure in the “Gawain”-poet, Malory, Spenser, and Shakespeare*, New York/Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang: American University Studies: Series IV, English Language and Literature, vol. XXXVIII, 1986; Hans Herbert Kroepfle, *Die Struktur des Erzählschlusses bei Thomas Mann*, Diss. Münster, 1962; Detlef von Ziegesar, *Romananfänge un Romanschlüsse bei Thomas Hardy. Versuch einer formorientierten Interpretation*, Göppingen, Alfred Kümmerle: Göppinger Akademische Beiträge 15, 1971. Añadimos a esta lista a DuPlessis Rachel Blau, *Writing beyond ending: Narrative strategies of twentieth-century women writers*. Indiana University Press. Bloomington, 1985.

Marco Kunz dedica la primera parte de su estudio, “Terminología y teoría del final”⁶¹, a la definición de las nociones que designan distintos aspectos del final. En un esfuerzo por clarificar la polisemia reinante en torno a los conceptos acerca del final, Kunz va a establecer una crucial distinción entre lo que denomina el *cierre*, el remate definitivo del texto, su fragmento final, y el *desenlace* de la historia. Su estudio da primacía al cierre y reivindica así el texto-significante como soporte principal de los niveles más abstractos (semánticos, estéticos, ideológicos, etc.) que también terminan en las últimas líneas⁶².

En la segunda parte de su estudio, “Técnica del final: una tipología de los recursos terminativos”⁶³, Kunz propone una tipología de los recursos terminativos del cierre, de aquellos aspectos formales cuya presencia en el texto indica que el final se encuentra próximo.

Tanto el concepto de *cierre* como la propuesta de un elenco de recursos formales que permiten su análisis se situarán en la base de nuestro estudio del final ribeyriano.

Nuestro acercamiento teórico al final está condicionado por la pretensión específica de estas páginas: estudiar el final en un autor concreto y en un corpus concreto, como es la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, recogida en su totalidad bajo el título *La palabra del mudo*. Por consiguiente, nos limitaremos a tratar aquellos aspectos del final que interesan de cara a establecer un marco teórico adecuado para la comprensión del final ribeyriano.

En primer lugar, esbozaremos un acercamiento general a la naturaleza del final y a las perplejidades que suscita y defenderemos la importancia del final como momento privilegiado del texto. Al final se ordenan los demás elementos de la narración, el final condiciona todo lo leído anteriormente al mismo tiempo que lo

⁶¹ Este primer capítulo se extiende desde la página 23 a la página 126.

⁶² Cfr. KUNZ, Marco, *El final...*, solapa introductoria.

⁶³ Este segundo capítulo se extiende desde la página 127 hasta la página 252.

ilumina. Es por lo tanto un lugar fecundo desde el que se remonta hacia el sentido general de una obra, desovillándolo. En este primer punto mantendremos sin problematizarla la variedad terminológica antes señalada, pues creemos que no entorpece la comprensión de esta primera toma de contacto del lector con el asunto del final. Culminaremos esta primera aproximación a la naturaleza del final con la reflexión en torno a una cuestión de fondo que late en la poética de este momento estratégico del texto: el final como límite de la creación literaria. Cobra relevancia, en este aspecto, como voz vertebradora, la de María del Carmen Bobes Naves en su obra fundamental *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta* (1993).

En segundo lugar, delimitaremos el concepto nuclear sobre el que pivota la obra de Marco Kunz *El final de la novela* y sobre el que, como ya hemos precisado, se erigirá también nuestro análisis técnico de los cuentos que forman *La palabra del mudo*: el concepto de *cierre*.

En tercer lugar afinaremos terminológicamente, de la mano de Marco Kunz, una distinción que se ha convertido en campo de batalla contemporáneo a la hora de teorizar o interpretar el final: la distinción entre final “abierto” y final “cerrado”⁶⁴. Como veremos, Kunz destapa y denuncia la rigidez y la imprecisión de esa dicotomía. Nos interesa clarificar este aspecto de cara al estudio posterior del final en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, cuyos finales, como veremos, son aparentemente abiertos, pues desconocemos en muchos de los casos el porvenir del personaje ribeyreano (¿mata

⁶⁴ Tiene tanta fuerza esta problemática en el estudio del final que, como veremos, el asunto de fondo de la apertura del final habrá comparecido ya en nuestro primer acercamiento general (1.1.1. *Aproximación a la naturaleza del final*).

Mercedes a su marido en “Mientras arde una vela”?, ¿encuentran el lugar soñado los protagonistas de “La casa en la playa”?, ¿consigue una vida digna don Leandro en “Al pie del acantilado”?), y se produce un cierto silencio final por parte del narrador.

Por último, y antes de pasar a analizar con más detalle el método escogido, haremos una breve referencia a otro tema de inabarcable amplitud, pero interesante de cara a redondear la dimensión del significado que adquiere el final: su connotación antropológica, la conexión del final con la propia cosmovisión del autor.

Destaca, en relación a este asunto, la obra paradigmática del británico Frank Kermode *El sentido de un final* (1967), que liga la creación de ficciones a la necesidad humana de sentido: vivimos *in media res* y mediante la creación de ficciones buscamos un acuerdo consolador con los principios, y con los finales.

Si conectamos la escritura con una búsqueda del sentido que no facilita la vida, amorfa y discontinua, entonces el final comparece como vértice que se conecta con la visión particular del mundo que el escritor, consciente o inconscientemente, traslada a sus narraciones. En Julio Ramón Ribeyro, un autor que experimentaba la literatura a nivel vital y cuyos cuentos, como veremos, fueron tornándose más y más autobiográficos, esta conexión cobrará especial congruencia y relevancia.

2.1.1. Aproximación a la naturaleza del final

El final es un momento privilegiado del relato, que se encuentra en singular tensión con todo lo narrado anteriormente. El texto tiene una estructura teleológica: los elementos narrativos se orientan hacia el final, se subordinan a él⁶⁵. Por ello, sólo al llegar el final quedan

⁶⁵ Cfr. KUNZ, Marco: *El final de la novela*, p.21.

definitivamente perfiladas las demás categorías textuales, que hasta ese último momento todavía son susceptibles de transformarse: hasta que no se alcanza el punto y final todavía el autor puede alterar el curso de la narración (variar la trama, introducir nuevos personajes, etc.). El final confiere así al relato su forma definitiva y por ello ilumina el texto completo y no sólo esas últimas líneas que lo conforman.

Precisamente por esta capacidad inherente de clarificar el sentido global de un relato, al final se le aproxima con frecuencia, desde este punto de vista de la confección textual, al territorio de la certeza. En el ensayo *Formas Breves*, Ricardo Piglia detecta un “juego entre la vacilación del comienzo y la certeza del fin” (2001:116), y reproduce a este respecto una nota que escribe Franz Kafka en su *Diario* el 19 de diciembre de 1914:

En el primer momento el comienzo de todo cuento es ridículo. Parece imposible que ese nuevo, e inútilmente sensible cuerpo, como mutilado y sin forma, pueda mantenerse vivo. Cada vez que comienza, uno olvida que el cuento, si su existencia está justificada, lleva en sí ya su forma perfecta y que sólo hay que esperar a que se vislumbre alguna vez en ese comienzo indeciso, su invisible pero tal vez inevitable final. (2001: 116-117)

Detengámonos en los dos adjetivos que Franz Kafka le atribuye al final:

1. Inevitable.
2. Invisible.

1. Entendemos el carácter inevitable del final de la siguiente manera: el final inevitable como destino al que se encaminan los pasos previos de la narración, al que se ordenan las demás categorías narrativas (contingentes⁶⁶ hasta que ese punto de llegada que significa el final las “paraliza”: elimina la posibilidad de nuevas alteraciones y les otorga su forma definitiva).

El discurso de los propios creadores en torno a la inevitabilidad del final es digno de ser mencionado como ejemplo ilustrativo de este rasgo, ya que es el propio escritor quien en primer lugar experimenta esta inevitabilidad, al ponerse a escribir. Escogemos como muestra un breve y sugerente artículo de Isaac Bashevis Singer⁶⁷, titulado “Nota sobre mis cuentos”, donde afirma que “los maestros del cuento, Chéjov, Maupassant, así como el autor de la escritura sublime de la historia de José en el libro del *Génesis*, sabían exactamente hacia dónde se dirigían” (Zavala, 1982:174). En el mismo sentido se pronuncia Jorge Luis Borges sobre el último capítulo de *El Quijote*, donde el héroe muere porque, como escribe Cervantes, las cosas humanas no son eternas y don Quijote no puede detener el curso de su vida ni evitar la muerte:

El libro entero ha sido escrito para esta escena, para la muerte de don Quijote. Los autores suelen cuidar el lecho de muerte de sus héroes, pero Cervantes que, según su propia declaración, no era padre sino padrastro de don Quijote, deja que éste se vaya de la vida de una manera lateral y casual, al fin de una frase. (1956:36)

⁶⁶ Utilizamos en esta ocasión el término *contingente* según el *Diccionario de Filosofía* de J. Ferrater Mora: “En la literatura lógica clásica es frecuente definir la contingencia como la posibilidad de que algo sea y la posibilidad de que algo no sea (...).” (www.ferratermora.org/ency_concepto_ad_contingencia.html)

⁶⁷ Quien significativamente cita a Antón Chéjov y Guy de Maupassant, dos referentes literarios de Julio Ramón Ribeyro.

El propio Julio Ramón Ribeyro asume y proclama el final inevitable como destino del relato. En el decálogo del cuentista que el autor esgrime en el prólogo a la compilación de sus cuentos completos, *La palabra del mudo*, Ribeyro señala que “el cuento debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorpresivo que sea” (2010a:11)⁶⁸.

Además de por esta tensión de la totalidad del relato hacia su concreto final, el carácter inevitable del final es delatado también por una segunda vía: tipográficamente, lo cual resulta significativo. Según Marco Kunz:

El texto literario, como obra de arte inscrita en la linealidad del tiempo igual que la música y el cine, no puede evitar su final: a pesar de todos los artificios (...) los libros suelen tener una última página en que se leen las postreras frases y palabras, el cierre. (1997: 12-13)

Dice lo mismo, con otras palabras, David Lodge: “un novelista no puede ocultar que se acerca el final de la historia (como sí puede hacerlo un dramaturgo o un director de cine, por ejemplo) porque le delata el escaso número de páginas restante” (2006:327).

En “Ambiguously Ever After: Problematical Endings in English Fiction”, capítulo de *Working with Structuralism. Essays and reviews on nineteenth- and twentieth- century literature*, David Lodge toma el ejemplo de *The French Lieutenant's Woman* (1969), de John Fowles, para ilustrar la importancia y las implicaciones de esta cuestión. Es una novela que sucede en Inglaterra y presenta un

⁶⁸ De estas palabras se desprende que la inevitabilidad del final se funda en su carácter necesario, en el condicionamiento de las demás categorías

triángulo amoroso de tres personajes: el héroe Charles, su encantadora pero convencional prometida Ernestina, y la misteriosa y hermosa Sarah, que le atrae irresistiblemente. Sara se va de la localidad de Lyme Regis y le envía a Charles su nueva dirección en Exeter. En el capítulo 43 –explica Lodge– Charles viaja en coche hacia Exeter y se encuentra ante una encrucijada: optar por Sarah y aceptar las consecuencias (abandonar sus planes de una vida cómoda y respetable junto a su prometida Ernestina) o pasar de largo y olvidarla. El novelista escoge esta última opción: Charles se reconcilia con Ernestina y se desconoce el destino de Sarah. Sin embargo, las páginas que, llegados a este punto, todavía le quedan a la novela, delatan que se trata de un falso final⁶⁹:

But since it is palpably obvious to the reader that there are another hundred pages still to go, it is not surprising to discover in the next chapter that this ending is a false one (Lodge, 1981:143)

narrativas ya no sólo hacia el final como término general, sino hacia un determinado y concreto final, “por sorpresivo que [este] sea”.

⁶⁹ Al final de esta novela se refiere también Marco Kunz (Cfr. *El final...*, pp. 49-50): “En los últimos capítulos del libro, se proponen dos soluciones más, un ‘happy ending’ que cuaja con la estética decimonónica que Fowles parodia en la novela (la reunión feliz de la pareja Charles / Sarah), y por fin un desenlace pesimista y desmitificador (la separación definitiva de los dos), más apropiado a la escritura postmoderna de Fowles” (1997:49). En una nota al pie compila Kunz otros autores que se han pronunciado en torno al final de esta novela de John Fowles: Barbara Korte (*Techniken der Schlussgebung im Roman. Eine Untersuchung englisch- und deutschsprachiger Romane*, Frankfurt am Main / Bern / New York, Peter Lang: Europäische Hochschulschriften, Reihe XIV, Angelsächsische Sprache und Literatur, vol. CXLVIII, 1985, pp.199-206; Michèle Bellot-Antony, “Les trois fins de *The French Lieutenant’s Woman*”, en: Alain Montandon, ed., op. cit., págs. 121-128; Jean Michel Rabaté, “La ‘fin du roman’ et les fins des romans”, *Études Anglaises*, XXXVI, núms. 2-3, abril-septiembre. 1983, págs.. 197-212.

La novela continúa. No nos interesa en estas páginas detenernos más en el argumento, pero sí destacar, siguiendo a David Lodge⁷⁰, cómo John Fowles, que más adelante se introducirá a sí mismo en la trama como personaje, se debatirá explícitamente entre dos nuevos finales, cada uno de los cuales encarna una distinta visión del mundo. Fowles explica que se presupone que el autor debe escoger y así mostrar a los propios lectores, mediante el final, lo que piensa sobre el mundo que le rodea, si es optimista o pesimista. Pero Fowles protesta, no quiere elegir y decide dar dos desenlaces a su novela. Sin embargo, a la hora de llevar a cabo esta decisión de simultanear dos posibles desenlaces, se encuentra con el interesante obstáculo que él mismo denomina “la tiranía del último capítulo”:

This, he [John Fowles] observes, “leaves me with only one problem. I cannot give both versions at once, yet, whichever is the second will seem, so strong is the tyranny of the last chapter, the final, the “real” version. (Lodge, 1981:144)

Resulta expresivo el término “tiranía” para nombrar la presión que el final ejerce, a nivel intraficcional, sobre todo lo leído anteriormente, sobre el relato que le precede. Pero, sobre todo, de las palabras de Fowles se deduce una tensión del final, no ya con aquellas categorías narrativas que a él se ordenan, sino con el sentido general que se le va a atribuir a la obra. Según se desprende del discurso de Fowles, se va a interpretar la totalidad del relato a la luz de aquel que sea escogido

⁷⁰ Cfr. LODGE, David: *Working with Structuralism. Essays and reviews on nineteenth- and twentieth- century literature*, pp. xxx-xxx, que corresponden al capítulo “Ambiguously Ever After: Problematical Endings in English Fiction”.

como verdadero final, de aquel que efectivamente ocupe tipográficamente las últimas líneas.

Queda de este modo perfilado el carácter inevitable del final, que tiene, principalmente, las dos distintas manifestaciones que hemos recorrido en líneas anteriores: el punto y final condiciona todo lo relatado anteriormente y condiciona también, metafóricamente, el espacio en blanco que le sigue. El final es inevitable como destino del texto y como punto de partida de la interpretación.

2. Es en este último punto donde el carácter inevitable del final se liga al segundo adjetivo que Franz Kafka le atribuía en el fragmento de su *Diario* que reproducimos en páginas anteriores: el de “invisible”. Independientemente de las deducciones acerca del significado del relato que el lector haya ido confeccionando y elucubrando durante la lectura, es el final el momento que proporciona la eclosión de sentido de la obra. Al final se descifra o se desovilla el sentido antes cifrado u ovillado, escondido o silencioso hasta que el final, dándole al relato su forma definitiva, lo saca a la luz. Como afirma Kafka en el fragmento subrayado anteriormente, el final-destino inevitable está latente pero presente desde el comienzo de la narración (el comienzo del cuento “lleva en sí ya su forma perfecta”, acabada). En cierto modo, sólo al final se le da la vuelta al tapiz para contemplar el dibujo completo. Según Ricardo Piglia “lo que quiere decir un relato sólo lo entrevemos al final” (2001:127):

El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos (2001:124)

Nos interesa esta visión del final “invisible” pero dotador de sentido: el significado del relato se mantiene silencioso durante su desarrollo y eclosiona al final. Tiene importancia esta consideración de cara al estudio que proponemos del final ribeyreano. Comprobaremos cómo en muchos cuentos de Julio Ramón Ribeyro al final aflora un segundo nivel de lectura que conduce la mirada del lector hacia un lugar insospechado y que, de acuerdo con Piglia, se encuentra “como ausente en la sucesión clara de los hechos”.

El hecho de que el sentido del relato eclosione al final conecta este final con la inteligibilidad del relato a un nivel integral. El estudio del final se encuentra de este modo en permanente tensión con el sentido general de la obra. Nos lleva por lo tanto a ascender desde el final hasta el principio de nuevo, a releer y a reinterpretar.

Nos introducimos entonces, desde el final, en el campo de la recepción. Reproducíamos en páginas anteriores uno de los puntos del decálogo del cuentista que Julio Ramón Ribeyro incluye en el prólogo a la compilación de sus cuentos completos, *La palabra del mudo*. Decía así: “El cuento debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorpresivo que sea” (2010a:11). Esta no es, sin embargo, su afirmación completa. A esta aseveración incorpora inmediatamente Ribeyro la figura del lector: “El cuento debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorpresivo que sea. Si el lector no acepta el desenlace es que el cuento ha fallado” (2010a:11).

El punto y final conecta el texto que le precede con el espacio en blanco que le sigue, espacio íntimamente vinculado, de una manera privilegiada, al momento de la recepción y de la interpretación de la obra. Según Marco Kunz:

Muchas declaraciones de escritores [como hemos visto] acerca de la atención especial que dedican a las últimas páginas de sus libros muestran que escribir el final es un momento privilegiado en la fase de gestación de un texto. También lo es la decisión de dar por completa la obra. Para el trabajo interpretativo, la terminación de la lectura es igualmente importante, pues la interpretación de conjunto que tiene de una obra sólo puede consolidarse “a posteriori”, es decir, en la retrospección (o incluso en la retrolectura) que el receptor inicia después de haber recorrido por primera vez el texto y alcanzado el punto final. (1997: 91)

Recapitulando, hasta este momento nos hemos referido al final como un momento privilegiado del texto que ilumina todo lo leído anteriormente y no sólo las pocas líneas que lo conforman, ya que el final le confiere su forma definitiva al relato, hasta ese momento susceptible de variar su naturaleza.

Hemos destacado, de la mano de Franz Kafka, dos características del final: inevitable e invisible. Como inevitable hemos considerado el final como destino del relato, al que se ordenan el resto de los recursos narrativos. Este carácter inevitable del final es además delatado tipográficamente: al lector no se le puede engañar mediante un falso final, pues lo pondrían en evidencia las páginas todavía restantes. En este sentido habla John Fowles de la tiranía del final, pues desde el final y no desde otro momento del texto se va a considerar la obra.

Se conecta en este punto el carácter inevitable del final con su carácter invisible. Sólo al final aflora el sentido de la obra. El significado del relato se mantiene silencioso o agazapado durante su desarrollo y eclosiona al final. Este hecho conecta el final con el terreno de la recepción de la obra. Sólo una vez que se ha terminado la lectura se emprende la tarea interpretativa, normalmente ascendiendo desde el final del relato hacia su inicio, releyéndolo de nuevo desde la clave de sentido que proporciona el final.

El final como límite de la creación literaria

No podemos terminar nuestra primera aproximación a la naturaleza del final sin abordar una última cuestión de fondo que late en la poética de este momento estratégico del texto. De manera radical, el final es límite de la creación literaria.

En la base de la temática del final se encuentra esencialmente el asunto de la naturaleza de la creación literaria que, de acuerdo con M^a Carmen Bobes Naves, “cierra lo que está abierto” (1993:16). La narración está sometida al concepto del límite, se desarrolla inevitablemente desde la primera palabra hasta el punto final.

El final determina, por lo tanto, la naturaleza de la obra. Para Bobes Naves:

Todo se sitúa dentro de unos límites, todo camina hacia un desenlace al que se llega siguiendo los pasos de una lógica narrativa en la que adquieren coherencia todos los elementos que intervienen en la obra y forman una unidad de relaciones y de sentido. (1993:8)

Destaca Bobes Naves cómo Lotman ha caracterizado el texto literario precisamente por ese rasgo: la exigencia de un final. Su explicación se remonta a la *Poética* aristotélica, que opone al texto histórico, abierto, el texto literario, cerrado. Y señala cómo se vuelve a encontrar la idea en la estética idealista alemana (Schelling y Hegel), que considera la obra artística como la expresión del espíritu infinito en las formas finitas y limitadas de la materia. La obra literaria tiene

un final, elegido por el autor, que da sentido al texto y señala sus límites⁷¹.

Así, “la creación literaria cierra lo que está abierto” (Bobes Naves, 1993:16) y “la realidad carece de sentido en sí misma y únicamente lo adquiere si un autor se lo da al interpretarla en signos literarios” (Bobes Naves, 1993:13).

O, en palabras de Frank Kermode en su paradigmática *El sentido de un final*:

Los hombres, al igual que los poetas, nos lanzamos “en el mismo medio”, *in media res*, cuando nacemos. También morimos *in mediis rebus*, y para hallar sentido en el lapso de nuestra vida requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas. (2000:18)

Contra esto se ha revelado la contemporaneidad, considerando un fingimiento ese sentido que confiere la literatura a la realidad, y tratando de aproximar las ficciones literarias a la vida, que se considera inconsistente, amorfa, en continuo devenir e imposible de asir. Para Kunz, con el fracaso romántico producido por un ansia excesiva de perfección, de universalidad y de totalidad, se recrudeció la crisis de estos conceptos, que en la actualidad culmina en un rechazo de todo lo absoluto y en la desconfianza ante conceptos como “verdad”, “realidad” o “razón”:

Dado que en la vida sólo hay experiencias parciales y que esta calidad incompleta constituye la medida de todo lo humano, Gerhart Bauman, en un ensayo sobre la perfección de lo inacabado, opina que el artista sí puede perseguir una meta como horizonte que siempre se aleja, pero que la pretensión de haberla alcanzado se ha vuelto sospechosa. Bauman postula

⁷¹ Cfr. BOBES NAVES, M^a del Carmen: *Teoría...*, p. 13.

una estética y una ética de lo fragmentario como alternativas al callejón sin salida al cual conduce la obsesión de concluir definitivamente, es decir, de privilegiar una sola solución, un sentido único, a la multitud saludable de posibilidades abiertas. (1997:98)

Y, en la misma línea, y en el contexto de análisis de *El novelista*, de Ramón Gómez de la Serna, Kunz afirma:

La quintaesencia de *El novelista* parece ser ésta: ninguna obra humana alcanza la universalidad soñada, pues ante la pluralidad inagotable de las posibilidades sólo es novelable la capitulación ante la totalidad. Todo intento de conseguir lo contrario será imposibilitado por el apagón del final. Abarcar lo inabarcable es un proyecto que no puede lograrse más que en parte, es decir, si uno se contenta de antemano con lo parcial, lo incompleto, en breve, el fragmento. (1997:102-103)

En el capítulo que David Lodge dedica al final en su libro *El arte de la ficción*, explica cómo al último capítulo se le conocía en el negocio editorial como *wind-up*, “liquidación”:

Henry James lo describía con sarcasmo como ‘un reparto, por fin, de premios, pensiones, maridos, mujeres, bebés, millones, párrafos añadidos y frases alegres’. El mismo James fue un pionero del final “abierto” característico de la ficción moderna. (2006:327)

Una de las acepciones de “liquidación” en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua es “poner término a algo o a un estado de cosas”. La modernidad tiende a evitar ese “poner término” acudiendo

a la apertura, que se entiende generalmente como desenlace abierto, como un conflicto sin resolver, donde de las distintas trayectorias abiertas a lo largo del relato permanecen de este modo suspendidas.

De esta apertura destaca un aspecto interesante Umberto Eco en su libro *Obra abierta*: el de la ambigüedad. Escribe Eco que la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. Rescata una entrevista concedida por Roland Barthes a *Tel Quel*, donde habla del teatro de Brecht y explica que “le rôle du système n’est pas ici de transmettre un message positif (*ce n’est pas un théâtre de signifiés*), mais de faire comprendre que le monde est un objet qui doit être déchiffré (*c’est un théâtre de signifiants*)” (1979:72).

La sensación inicial de final “abierto” que producen muchos de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro está producida en parte precisamente por esta idea de la ambigüedad: una literatura de significantes abiertos a múltiples significados. El escritor no se pronuncia sobre el significado, no impone una determinada línea de interpretación y transmite la idea (de modo paradigmático en su cuento *Silvio en el Rosedal*) de que el mundo debe aceptarse como indescifrable. Continúa Eco:

Mucha de la literatura contemporánea en esta línea se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones y comprensiones siempre nuevas. Podemos pensar fácilmente en la obra de Kafka como en una obra “abierta” por excelencia (...) la obra permanece inagotable y abierta en cuanto “ambigua”, puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas. (1979:80)

Nótese que esa apertura, a la que entre comillas se refiere Eco, y que pone en entredicho el orden universalmente reconocido, dotando a la ficción de un final indefinido y ambiguo, no contradice la afirmación a la que anteriormente hemos hecho referencia de que la narración cierra lo que está abierto y se ordena dentro de unos límites⁷². El final “abierto” deja entrever la idea de que el significado de una obra de arte no es unívoco porque por su naturaleza simbólica no agotamos los significados en una lectura, pero que no niega, aun pretendiendo esa revolución bella e imposible, los límites que configuran la ficción⁷³.

Un final puede ser “abierto” en ese sentido (no hay reparto de maridos, premios, y bebés; los enigmas no quedan resueltos, la narración se interrumpe súbitamente en medio de una conversación, el final apunta a un futuro incierto o afirma sobre sí mismo que no es el verdadero final), pero inevitablemente cerrado en el sentido más general al que hemos aludido antes, de que toda ficción acaba, de un modo u otro, y cierra lo que está abierto (“abierto” ahora con otro sentido, el de los hechos históricos, caóticos, en constante movimiento, que no tienen significación por sí mismos hasta que el

⁷² En esta misma línea, según Julia Kristeva, “L’achèvement explicite peut souvent manquer au texte romanesque, ou être ambigu, ou sous-entendu. Cet inachèvement ne souligne pas moins la finition structurale du texte” (1969:138).

⁷³ Ante la lectura de *Obra abierta*, de Umberto Eco, Marco Kunz incide en esta misma idea: “La estructura cerrada de un texto no excluye su ‘apertura’, en el sentido que Umberto Eco da a esta palabra. Tampoco tienen por qué ser contradictorias esta ‘apertura’ y la clausura de la obra (...). Según Eco, una obra abierta es un proyecto de un mensaje dotado de una amplia gama de posibilidades interpretativas. La apertura es, en rigor, una característica de cualquier obra de arte” (Kunz, 1997:124).

escritor se la da insertándolos dentro de un orden, proyectándolos hacia un final). Volveremos sobre ello.

El hecho de terminar una ficción, ya sea mediante la conclusión exhaustiva al gusto decimonónico (que resulta anticuada para muchos autores contemporáneos) o mediante el final “abierto”, es un gesto ineludible para el escritor, y que aleja definitivamente a la ficción de la vida. Ilustra esta idea de modo muy sugerente Julio Cortázar:

[...] En mis cuentos y novelas me ocurre que hay como un brusco golpe de timón en los últimos momentos de trabajo, todo se organiza de otro modo y pronto me quedo fuera del libro mirándolo como a un bicho raro, comprendiendo que debo escribir la palabra FIN pero sin fuerzas para hacerlo, huérfano del libro o él huérfano de mí, los dos desamparados, cada uno ya en su mundo a pesar de lo que luego se corrija y se cambie, dos órbitas diferentes, apretón de manos en una encrucijada, que te vaya bien, adiós. (1983:269)

Para conseguir la asimilación de la narración con la vida, la primera no finalizaría sino con la muerte real del escritor. Desde el momento en el que se concluye una ficción por voluntad propia, el hecho de que para hacerlo se haya escogido un final “abierto”, confeccionado de forma que acentúe la idea de una continuación, la imposibilidad de una última palabra definitiva, no elimina la necesidad del final que, como ya hemos explicado, condiciona el relato que lleva a sus espaldas. Según M^a del Carmen Bobes Naves:

El desenlace, (...) pudo haber sido otro. Lo que ocurre es que, al elegir precisamente ese y en esa forma y no otro todo lo anterior cobra el sentido que le da ese final. Una vez situados los hechos en el tiempo, forman un conjunto inexorable. (1993:62-63)

La autora expone cómo únicamente desde el texto consideramos el desenlace como contingente, puesto que durante el proceso de creación las funciones así lo demuestran: se han presentado varias posibilidades, no una sola, y se ha llegado a ella por elecciones sucesivas y condicionadas, pero no determinadas⁷⁴.

En la misma línea, según Marco Kunz:

Para Genette, el final es la meta hacia la cual se orienta el relato y determina la selección de los recursos. El autor elige sus medios en función de lo que dirá después. (...) Las unidades narrativas se motivan en sentido inverso a la temporalidad de la trama. Esto quiere decir que la segunda unidad motiva la primera, y la última exige la preexistencia de todas las unidades anteriores y les confiere ‘a posteriori’ su sentido en el conjunto. La totalidad de las peripecias de la trama novelística sirve para hacer verosímil el desenlace fijado de antemano, se suceden los episodios de tal manera que conduzcan al final deseado, al único eslabón realmente arbitrario en la cadena ficticia. (1997:105)

No puede dudarse, según Bobes Naves, que el narrador conoce el final de antemano y, por tanto, el sentido que en cada momento tienen las anécdotas que se viven; sin embargo, “al situarse convencionalmente a la par del tiempo de sus personajes, adopta la actitud del que asiste a un proceso, no del que cuenta un pasado cerrado” (1993:169).

“Adopta la actitud”, pretende o simula, porque en realidad el narrador conoce y ordena ese proceso hacia su concreto final.

Hemos comprobado cómo la cuestión nuclear del final como límite de la creación literaria se liga con la discusión en torno a la apertura del final. Dedicaremos el epígrafe 1. 1. 3., siguiendo las directrices de Marco Kunz, a concretar la discusión entre final abierto / final cerrado, una dicotomía que se ha convertido en el campo de batalla de la teoría sobre el final y que el autor de *El final de la novela* considera, como veremos, problemática. Pero, para una correcta comprensión de esta discusión, es necesario que primero precisemos el concepto clave sobre el que se funda la aproximación al final de Marco Kunz y sobre el que se fundará también nuestra aplicación del estudio del final al caso concreto de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro: se trata del concepto de *cierre* y de su crucial distinción con el *desenlace* del relato.

2.1.2. El concepto de *cierre*

En *El final de la novela* Marco Kunz establece el concepto de *cierre* como central⁷⁵. Comencemos por la definición del término: “El *cierre* será para nosotros el verdadero final del texto, su remate definitivo, es decir, el último segmento antes del vacío que sigue al punto final” (1997:28).

Partiendo de esta definición, Kunz hace una primera precisión: dónde termina el cierre queda claro, pues lo señala inevitablemente el punto final, pero resulta difícil precisar dónde empieza este “segmento antes del vacío que sigue al punto final”. Según Kunz, la

⁷⁴ Cfr. BOBES NAVES, M^a del Carmen: *Teoría...*, p. 168.

⁷⁵ Marco Kunz reflexiona sobre el concepto de *cierre* en el capítulo “1. CIERRE”: *El final...*, pp.28-40. El epígrafe que le dedicamos en estas páginas sigue escrupulosamente, resumiendo y sin aportar novedad, el desarrollo argumental de este capítulo.

cuestión del principio del final, su límite interno, se revela como una cuestión “irresoluble”:

Podemos considerar como segmento final una palabra, una frase, un párrafo o un capítulo entero [...]. No es raro que las frases terminales, elaboradas a menudo con un esmero especial, destaquen por su capacidad de condensar en pocas palabras la quintaesencia de la obra [...]. Sin embargo, la frase pertenece a una secuencia más amplia en que se prepara el proceso de terminación que culmina en ella. (1997:29)

Cuanto más próximo del final se encuentra un elemento, mayor es su potencia terminativa, más contribuye a finalizar. Conforme va disminuyendo el número de páginas que le quedan por leer, el lector toma conciencia de la inminencia del cierre y comienza a interpretar el texto en función de un final cercano⁷⁶:

[Hay una] imposibilidad de determinar de modo general dónde empieza el cierre⁷⁷. Anclado en la última palabra, el cierre se extiende

⁷⁶ Cfr. KUNZ, Marco: *El final...*, p.36.

⁷⁷ Para ilustrar esta imposibilidad Marco Kunz se centra en tres ejemplos. El primero, el final de *La Regenta*, de Leopoldo Alas “Clarín” (ed. Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa-Calpe, 1984). En este caso, la última frase posee un alto poder de sugerencia: “Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo” (1984:743). Por su capacidad sugestiva, limitar a esta única frase el estudio del cierre puede dar buenos resultados. Sin embargo, matiza Kunz, “un análisis sólo puede partir de esta frase, mostrando sus relaciones con segmentos anteriores del texto (...). Si nuestro estudio del cierre se propone tomar en consideración no sólo sus aspectos formales, sino también su función estructural y significativa, tenemos que revelar cómo se vinculan las palabras finales con el cuerpo de la novela, es decir, buscaríamos, en nuestro ejemplo, otras menciones de sapos o de la

112

a contracorriente del texto y su análisis siempre trasciende los límites materiales que le asignamos. A lo sumo podemos definir el cierre como segmento final del texto que contiene obligatoriamente la última palabra más facultativamente una cantidad variable de palabras precedentes. Sin embargo, la extensión ideal para nuestro análisis no debería exceder una o dos páginas. (1997: 36-37)

Ante esta cuestión de la frontera interna del final, Kunz opta por aceptar la necesaria elasticidad del cierre y por acotar su extensión según dicte cada caso concreto. En nuestro estudio del cierre de los finales de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro procederemos de este modo, y justificaremos la decisión de la extensión del cierre en aquellos cuentos en los que la delimitación de este segmento (por compleja o por problemática) lo precise.

viscosidad de las cuales el cierre se hace eco, o compararíamos esta última situación con la constelación del incipit, descubriendo así una red sabiamente tejida de paralelismos y contrastes” (1997:31).

Si la delimitación del cierre como la última oración puede resultar satisfactoria en el caso del análisis de *La Regenta*, la invalidez de esta norma queda en evidencia mediante la segunda obra que pone como ejemplo Marco Kunz: *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez. En este caso, la última frase se extiende a lo largo de cincuenta páginas sin punto. Según Kunz, dentro de esta oración inmensa es posible aislar una última secuencia más breve temáticamente o formalmente coherente.

El último ejemplo que el autor pone para ilustrar la necesidad de asumir la elasticidad del cierre, dada la enorme variedad de formas que presenta la novela, es *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós. Al enfrentarse a esta obra, se revela que el último capítulo es una unidad demasiado extensa para equipararla al cierre. Pérez Galdós titula al sexto capítulo “Final”. El capítulo ocupa un centenar de páginas y responde, en realidad, al desenlace de la obra (en el sentido del término que precisaremos en páginas posteriores).

Al amplio desarrollo de estos ejemplos dedica Marco Kunz las páginas 31-36 de *El final de la novela*.

Según Kunz, la relación semántica entre *cierre* y *final* no es la sinonimia, sino la hiperonimia. El *final* sería el término genérico que engloba los co-hipónimos *cierre* y *desenlace*.

Se introduce aquí el *desenlace*, un segundo término fundamental en la aproximación teórica de Marco Kunz, y fundamental también para clarificar, al distinguir ambos términos, el concepto de *cierre*. El desenlace se define como “el conjunto de los sucesos últimos de la historia narrada (y más específicamente de la trama)” (1997:41)⁷⁸.

Rescata Kunz la voz de Darío Villanueva, que identifica el desenlace como el “acontecimiento que resuelve, al final del discurso narrativo, las intrigas planteadas a lo largo de la acción, cerrando el desarrollo de la historia con una situación estable (maduración, victoria, muerte, boda, éxito, fracaso, etc.)” (Kunz, 1997:41)⁷⁹.

Kunz acepta esta definición poniéndole un reparo: al contrario que el cierre, el desenlace no se sitúa necesariamente “al final del discurso narrativo”. La historia se va desenlazando paulatinamente, y aunque en muchas ocasiones el desenlace ocupa un espacio cercano al final, puede suceder incluso que el acontecimiento que precipita el desenlace de la obra se produzca cerca del inicio de la misma:

El desenlace no se encuentra siempre (mejor dicho: casi nunca) al final ‘stricto sensu’, un final no es necesariamente un cierre, pero todo cierre es un final, mejor dicho, es el final del final. (1997:34)

⁷⁸ Al desenlace dedica Marco Kunz el capítulo “2. DESENLADE”. *El final...*, pp.41-63.

Mientras que el cierre se caracteriza por su localización fija, el desenlace ocupa un espacio indefinido, pero en general relativamente cercano al punto final: el cierre se define como último segmento en la linealidad del texto considerado como discurso formulado, el desenlace depende de la sucesión cronológica de acontecimientos narrados. (1997:42)

La distinción de ambos términos se basa, ante todo, “en la oposición entre el espacio del enunciado y el tiempo de la historia / trama” (Kunz, 1997:44). El cierre puede por lo tanto citarse y analizarse al detalle, pero resulta complicado resumirlo (“el cierre sólo se reproduce de modo correcto cuando se cita literalmente, una reformulación es imposible, pues cualquier modificación de las palabras que lo componen lo transformaría en un cierre distinto” (Kunz, 1997:159)). “El desenlace, en cambio, se compone de una cantidad elevada de fragmentos dispersos del enunciado y sólo adquiere cierta unidad en el nivel de la significación: es posible resumir y parafrasearlo, pero no se presta a la citación” (1997:44).

El desenlace es una noción macroestructural, ligada a las grandes articulaciones de la historia y la trama. Depende de la cronología, del tiempo, y de la “lógica” de los sucesos narrados (no de la linealidad del enunciado). Por ello el desenlace puede predecirse, anticiparse u omitirse. El cierre, sin embargo, es un fragmento microestructural corto, que se coloca por definición al final mismo del texto. Al desenlace pertenecen sólo los elementos relevantes para la historia, al cierre pertenece la totalidad de los significantes del segmento final, incluso aquellos que, por su significación, contribuyen a completar el desenlace⁸⁰.

⁷⁹ Toma la cita de VILLANUEVA, Darío: *El comentario de textos narrativos. La novela*, Gijón / Valladolid, Júcar / Aceña, 1989, p. 185.

⁸⁰ Cfr. KUNZ, Marco: *El final...*, pp.158-159. Veremos cómo el desenlace se manifiesta en el cierre como una clase especial de recursos terminativos. A este respecto, consúltese la tabla de recursos terminativos que

Quedan de este modo delimitados los conceptos de *cierre* y *desenlace*, un aspecto fundamental de la investigación de Marco Kunz y una distinción que se encuentra también en la base de nuestra investigación. Como se ha podido comprobar, la opción por el análisis del cierre amplía la visión del final más allá del propio desenlace y constituye “una reivindicación del texto-significante como soporte principal de todos los otros niveles más abstractos que también se terminan en la fase final” (Kunz, 1997:378)⁸¹. Esta comprensión del cierre como “soporte” del final nos permitirá una primera aproximación microscópica al final ribeyreano, una interpretación que partirá de la fiel observación del texto. Sin embargo, al considerar el cierre como “soporte” (según el diccionario de la Real Academia Española “apoyo o sostén”), este fragmento concreto del texto referirá constantemente a aquel contenido que apoya o sostiene, por lo que nos llevará a otros lugares del texto y nos permitirá, como veremos, obtener conclusiones de carácter general, referentes al sentido global del relato, en la manera en que éste se manifiesta en el final del mismo.

reproduciremos en el punto 1.2. Idoneidad de la propuesta metodológica de Marco Kunz en *El final de la novela* para el análisis del final del cuento: los recursos terminativos.

⁸¹ A la importancia de la distinción entre *cierre* y *desenlace* para su estudio vuelve a referirse de manera esquemática Marco Kunz en la conclusión de su libro. Véase al respecto *El final...*, pp.377-378.

2.1.3. La problemática dicotomía entre final abierto y final cerrado

Ya en las páginas precedentes nos hemos topado con el concepto de “apertura” del texto, que hemos contextualizado desde la perspectiva de fondo de la relación de esta apertura con la naturaleza de la creación literaria. Pasamos ahora a referirnos a un debate concreto: a la distinción entre final “abierto” y final “cerrado” y a los reparos que Marco Kunz esgrime contra la rigidez y la inexactitud de esta dicotomía.

Kunz se pregunta cómo podemos medir según criterios relativamente seguros ese carácter “abierto”. Antes de llegar al final de un libro, la cuestión no puede resolverse. Por ello el final se ha convertido en “campo de batalla” de la discusión crítica y teórica sobre la “apertura”. El criterio decisivo para calificar una novela de “abierta” –continúa Kunz- suele ser el grado de irresolución de su conflicto al final. Y considera que hablar de finales “cerrados” y “abiertos” es inexacto, a lo que esta distinción se refiere en verdad es a la distinción entre un desenlace completo (o un conflicto resuelto), por un lado, y por otro un desenlace parcial (o un conflicto irresuelto) que permite soluciones alternativas, sugiere la posibilidad de continuación o deja indecisa la cuestión central de la novela para delegarla al lector⁸².

⁸² Cfr. KUNZ, Marco: *El final...* pp.115-118. Ante la pretensión del final “abierto” de constituirse como una rebelión ante el final cerrado y los atributos que suelen atribuírsele (intento de dotar de un sentido explicativo a lo narrado, agotar la solución de los conflictos planteados...), pone un reparo David Lodge. El final abierto no supone una revolución frente al final cerrado, sino que hace de la ambigüedad o la incertidumbre una manera igualmente institucionalizada de concluir una ficción. En este sentido, el final “abierto” sería tan convencional como el final “cerrado”:

Ante este punto hace el autor dos importantes precisiones:

1. No es lícito generalizar la identificación del desenlace completo con el que deja satisfecho al lector, y suponer que el desenlace parcial se propone crear cierta insatisfacción en el lector. Las expectativas del receptor dependen tanto de las predilecciones del individuo como de factores histórico-culturales. Si en gran parte de la novelística decimonónica se respetaba todavía la exigencia de finales bien resueltos, con el restablecimiento del orden por la justicia poética, muchos de estos desenlaces resultan inaceptables e insatisfactorios a una sensibilidad más moderna que empieza a formarse en el mismo siglo (...). Para un crítico de hoy, una novela que presenta en su desenlace una solución demasiado explícita y definitiva puede incluso ser estéticamente deficiente: lo que antes se echaba de menos, se censura en la actualidad. De todos modos, el mero hecho de que una novela tenga un desenlace parcial (o carezca de desenlace) no mengua su clausura.

“With the acceptance of the open ending in modern fiction, the ending which is satisfying but not final, the recognition of ambiguity or uncertainty in experience is institutionalised as form. Even this kind of ending, however, can seem too comfortable or consoling in its endorsement to the commonplace that life, somehow or another, goes on; and insufficiently self-conscious about its own conventionality. The open ending, like the closed ending, still, after all, asserts the existence of an order, rather than a plurality of orders, or an absence of order; and it stills makes a claim for the fiction’s realism, verosimilitude, or ‘truth to life’. These claims have been strongly challenged by many contemporary novelists sometimes designated postmodernist. Instead of the closed ending or the open ending, we get from them the multiple ending, the false ending, the mock ending or the parody ending”. (Lodge, 1981: 154)

2. Determinados recursos formales del cierre refuerzan esta ilusión de lo completo o parcialidad del desenlace. (...) [Esto] no autoriza la confusión de cierre y desenlace sino muestra una vez más que, a medida que disminuye la importancia de la historia narrada en la novelística moderna, el estudio de la problemática del final debería desplazar su interés del desenlace al cierre. (Kunz, 1997:119)

Los reparos de Kunz a la dicotomía final “abierto” vs. final “cerrado” quedarán reforzados y se verán secundados, como veremos, a la hora de abordar los finales de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro en *La palabra del mudo*. Al emprender el estudio de los finales ribeyreanos asumiendo la dicotomía entre “abierto” y “cerrado”, se pone de manifiesto la insuficiencia de esa perspectiva, cómo determina y limita la mirada hacia el final de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro.

Como ya hemos apuntado en la introducción a estas páginas teóricas, muchos de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro dejan en el lector que los concluye la sensación de un final “abierto”. Efectivamente, no sabemos qué les sucede a Efraín y Enrique en “Los gallinazos sin plumas”. En las últimas líneas, abren un portón a la calle y se adentran en la ciudad. Desconocemos si el marido de Mercedes muere o no a manos de su mujer en “Mientras arde la vela”, si Roberto se suicida en “Junta de acreedores”, si los protagonistas de “La casa en la playa” encuentran finalmente el paraíso terrenal a cuya búsqueda se dedican durante el desarrollo de todo el relato. Tampoco el narrador de “Noche cálida y sin viento” nos desvela si Sixto Bellido conquista a la mujer rubia que se ha incorporado a su empresa.

Veremos cómo esta sensación inicial de final “abierto” es engañosa. Llegados a este punto de nuestra argumentación podrá el lector de estas páginas identificar fácilmente este engaño: nos encontramos ante argumentos irresueltos, ante desenlaces parciales,

pero ello no implica calificar el final del cuento estrictamente como “abierto”, pues veremos cómo en el cierre de muchos relatos ribeyreanos conviven con este argumento irresuelto recursos terminativos que acentúan precisamente el carácter conclusivo del texto.

En páginas posteriores trataremos la identificación de los recursos terminativos del cierre⁸³, y en el hondo significado que este dilema entre final “abierto” y final “cerrado” llega a adquirir en los finales de los cuentos de Ribeyro nos detendremos más adelante en este trabajo⁸⁴.

2.1.4. El sentido del final: elementos antropológicos

Comenzábamos nuestra aproximación a la naturaleza del final destacándolo como un lugar privilegiado del texto, que ilumina el relato que le precede y que se encuentra por ello en singular tensión con el sentido general de la obra. Por esta tensión con el sentido del relato, el final, al que significativamente le sigue el espacio en blanco, se conecta también con la recepción del texto, pues desde ese final va a emprender el lector la interpretación del mismo.

Se puede añadir una última consideración a esta relación del final con el sentido. Al definir la creación literaria como algo que

⁸³ Consúltase al respecto el punto 2. 2. *La propuesta metodológica de Marco Kunz en El final de la novela* (Gredos, 1997), pp. Xx-xx [por determinar cuando juntemos los diferentes capítulos de este trabajo].

⁸⁴ Consúltase al respecto el punto 3.1. La cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Aproximación crítica desde el final, pp. Xx-xx [por determinar...], 3.2.2. La apariencia de final abierto, pp.xx-xx, y 4.1.2. La superación de la dicotomía final abierto / final cerrado, pp.xx-xx.

“cierra lo que está abierto” (Bobes Naves, 1993:16), y al considerar que “la realidad carece de sentido en sí misma y únicamente lo adquiere si un autor se lo da al interpretarla en signos literarios” (Bobes Naves, 1993:13), asumimos que hay en la literatura una búsqueda de comprensibilidad y de coherencia. Nos encontramos de nuevo ante un tema de gran alcance que podrá ser objeto de posteriores investigaciones. Como límite de nuestra aproximación a las connotaciones antropológicas del final insistimos en nuestro objetivo de construir un adecuado marco de interpretación (desde este punto de vista de la conexión del final con la visión antropológica) al estudio de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro. Nos detenemos por ello, en primer lugar, en una entrada de su diario *La tentación del fracaso*, fechada el 20 de mayo de 1956, donde el propio Julio Ramón Ribeyro respalda la perspectiva que conecta la literatura con la búsqueda de una lógica y de una coherencia:

Entre lo real y lo imaginario no hay pues una diferencia de verosimilitud sino más bien una de comprensibilidad. Parece que la literatura es en todo caso una simplificación de la vida. Absurdo decir pues que el lector de novelas busca en su lectura sucesos excepcionales, porque si de ello se tratara le sería más conveniente sumergirse en los libros de historia. Lo que sucede es que el lector busca un destino coherente, lógico, explicado y como la historia presenta pero no explica, no le queda más remedio que recurrir a la novela, donde los hechos tienen una motivación (...). (2008:107)

Manifestaciones de esta conexión entre la literatura y la búsqueda del sentido del mundo pueden encontrarse con profusión en el discurso de innumerables creadores. Como señala Guadalupe Arbona, la reflexión de los escritores de cuentos en torno su oficio es una particularidad del género: “la presencia de los autores en la génesis del cuento literario contemporáneo ha sido decisiva, cosa que no ha ocurrido en otros géneros” (2008:15). Para acotar estas voces que

puedan ilustrar nuestra aproximación a la conexión entre la escritura y la voluntad de encontrarle sentido al mundo externo, vamos a recorrer una obra esclarecedora en la que Lauro Zavala compila una lúcida selección de testimonios de escritores sobre su actividad literaria: *Poéticas de la brevedad*, tercer volumen de los cuatro que integran sus *Teorías del cuento* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2008). Se ajusta este trabajo a nuestra perspectiva, ya que atiende preferentemente al contexto hispanoamericano y al género del cuento, rasgos ambos que se alinean con la figura de Julio Ramón Ribeyro: “la mayor parte de estos materiales muy breves han sido escritos por cuentistas hispanoamericanos (...). Hay que señalar, además, que más de la mitad de los materiales provienen del contexto hispanoamericano” (Zavala, 2008(2):8).

En “Primer acercamiento a un *ars poetica*”, Sergio Pitol califica la literatura como una “esponja” que habrá de absorber el curso de la vida: “Todo lo vivido, lo conflictos personales, las preocupaciones sociales, el amor, las lecturas, y, desde luego, los sueños, habrán de confluir ahí, puesto que la novela es una esponja que deseará absorberlo todo” (Zavala, 2008(2):371)⁸⁵. Resulta

⁸⁵ Sergio Pitol encabeza de este modo otro de sus artículos, titulado expresivamente “Domar a la divina vida” (éste incluido en *La escritura del cuento*, segundo volumen de la ya citada *Teorías del cuento*, de Lauro Zavala (ed.)): “Casi toda mi narrativa guarda una estrecha relación con mi vida; hay una especie de juego biológico entre mis relatos y las distintas etapas estéticas, entre la evolución de mi propia vida y los muchos cambios que han existido en ella” (2008(1): 285). Con estas palabras queda reforzada la idea de *confluencia* referida por Pitol: si en la literatura se dan cita los movimientos vitales del creador, resulta lógico asumir que también se manifiestan en ella las reflexiones en torno a esas experiencias extraliterarias, reflexiones que en su conjunto forman la cosmovisión del escritor.

sugere la utilización del término “absorber”, pues expresa con claridad el hecho de que la vida pasa por un filtro transformador al integrarse en la literatura, un filtro que se revelará como ordenador y dotador de sentido.

Siguiendo esta misma línea argumental que conecta la literatura con la búsqueda del sentido, se pronuncia Enrique Anderson Imbert: “el cuento es un esquema dinámico de sentido, y su movimiento de corto alcance remeda los impulsos espontáneos y espasmódicos de la vida” (Zavala, 2008 (2):149). La americana Joyce Carol Oates ahonda en esta misma perspectiva, según la cual se escribe para dar una forma coherente al mundo. Su conclusión resulta menos optimista que la esgrimida por Anderson Imbert, pues según esta autora la escritura no llegará a “remedar” la confusión de la vida, pero sí es considerada como una herramienta útil para alcanzar el máximo nivel de comprensión posible:

Escribimos para dar una forma más coherente y abreviada al mundo, el cual con frecuencia es confuso y terrible y estúpido a nuestro alrededor. ¿Cómo enfrentar este torrente de días, de momentos, de años? El mundo no tiene sentido, estoy tristemente resignada a este hecho. Pero el mundo tiene significados, muchos significados individuales y alarmantes y asibles, y la aventura de ser humano consiste en buscar esos significados. Queremos entender todo lo que podamos acerca de la vida. (...) Escribimos para señalar de manera individual algunos significados dentro de la gran confusión del tiempo o de nuestras vidas; escribimos porque estamos convencidos de que existe un sentido, y queremos ponerlo en su lugar. (Zavala, 2008(2): 119)

También según la escritora Eudora Welty existe una estrecha conexión entre el relato y la respuesta del escritor ante el mundo externo:

El rastreo de los orígenes de un relato puede iniciarse, así, no sólo en el país de la subjetividad, sino en el mundo externo ¿Qué cosa de este mundo nos provoca más directamente estas emociones? ¿Qué cosa de este mundo realiza con ellas la más clara conexión? ¿Qué es lo que pica en nuestro anzuelo? Porque cierta señal externa ha asombrado la mente del narrador y la ha movido a la complicidad: alguna persona, circunstancia o cosa lo suficientemente irresistible, alarmante (placentera o perturbadora) y magnética. El mundo externo y la respuesta del escritor ante él, el cociente de la historia, son siempre distintos, siempre difieren en la combinación; pero siempre están —o al menos eso me parece a mí— estrechamente interconectados. (Zavala, 2008(2): 157)

Destacamos en último lugar, por su contundencia, la voz del argentino Mempo Giardinelli, cuyas palabras no admiten la discusión acerca de la presencia de la propia concepción del mundo en la obra del escritor. Es ésta, según Giardinelli, una realidad “inevitable”:

De hecho, todo cuento contiene una concepción del mundo, una idea del universo. Y esto es así sencillamente porque todo cuentista la tiene, lo quiera o no, lo acepte o no. El escritor tiene siempre una posición ante la vida, y su obra expresa su manera de pensar. Esa concepción inevitablemente estará contenida en todo lo que escriba. (Zavala, 2008(2): 353)

Si aceptamos esta premisa que liga la narración con la búsqueda de sentido del mundo externo y de la propia vida, y si asumimos como cierta la hipótesis de que la creación literaria contiene inevitablemente trazos de la concepción del mundo ostentada por el escritor, podemos entonces concluir que el final de la narración será un momento estratégico a la hora de rastrear esta conexión.

En la introducción a su paradigmática obra *El sentido de un final*, Frank Kermode señala que su intención es “intentar la hazaña menor de hallar sentido a las formas en que intentamos hallar sentido a nuestra vida” (2000:15). El autor liga la creación de ficciones a la necesidad humana de relacionarse con un fin (también con un principio). Las ficciones literarias son una respuesta a la contingencia del mundo y el ser humano, que vive siempre “en el mismo medio”, tiene, según Kermode, una “honda necesidad de Fines inteligibles”.

Vislumbramos, desde esta afirmación, con qué profundidad se enraíza el concepto de final con la búsqueda de sentido de la vida contingente. Se trata de un tema de gran amplitud y radical importancia de cara a abordar el carácter más hondo de la creación literaria. Este tema podrá ser objeto de nuevas investigaciones, pero en estas páginas introductorias al asunto del final limitaremos nuestra aproximación a una breve constatación: la necesidad humana de crear ficciones se liga a la necesidad de convivir con un final; el fin ocupa el lugar central en la discusión acerca de las formas a través de las cuales buscamos el sentido.

Frente a la contingencia pura del mundo, Frank Kermode identifica en la ficción literaria la existencia de una necesaria “geometría irreductible”. Nuestras narraciones no son capaces de construir una mimesis de esa contingencia absoluta del mundo, pues se pliegan necesariamente a unas leyes mínimas que impone la forma⁸⁶.

⁸⁶ Cfr. KERMODE, Frank: *El sentido...*, p.131. Más adelante, Kermode rescata el argumento de Simone Weil, según la cual la forma impone un orden, las formas proporcionan consuelo y cada acto de lectura o escritura supone una aceptación (o una claudicación) ante esas formas: “Como cabe recordar, la imaginación es un poder que confiere forma, un poder plástico. Puede requerir, citando palabras de Simone Weil, que la preceda un acto “descreativo”, pero por cierto es hacedora de órdenes y concordancias. La aplicamos a todas las fuerzas que satisfacen la variedad de necesidades

La rebelión más extrema contra las leyes o costumbres de la narrativa –las antinovelas de Fielding, Jane Austen, Flaubert o Natalie Sarraute– crea nuevas leyes que a su vez habrán de ser quebradas. Aun cuando se profese la anarquía narrativa total (...), parece que el tiempo habrá de revelar siempre algún elemento congruente con el paradigma, siempre que exista en la obra ese elemento necesario (...) que le permita comunicar algo. (2000:129)

¿Dónde radica ese “elemento necesario”? ¿En qué categorías narrativas se funda la inviolabilidad del paradigma, que cambia y varía con el curso de la historia pero cuya estructura se perpetúa en el tiempo, resistiendo los embistes y las revoluciones literarias? Según Frank Kermode, “todas las novelas imitan un mundo de potencialidad (...). Tienen una fijación sobre la imaginería eidética de principio, medio y final, potencia y causa. Las novelas tienen, entonces, principio, *final*⁸⁷ y potencialidad, aunque el mundo no los tenga” (2000:136).

De este modo, nos topamos con el final como pieza del esqueleto mismo de la literatura; encontramos la exigencia de un final como parte del orden irreductible que determina la ficción literaria.

humanas que se satisfacen por medio de formas aparentemente gratuitas. Estas formas proporcionan consuelo. Si mitigan nuestra angustia existencial es porque cedemos a la debilidad de colaborar con ellas, así como colaboramos con el lenguaje para comunicarnos. (...) Si aparecen bajo formas ridículamente falsas las rechazaremos, pero cambian con nosotros, y cada acto de leer o escribir una novela es una aceptación tácita de ellas” (Kermode, 2000:141).

⁸⁷ El subrayado es nuestro.

Si la creación humana de ficciones (entre ellas, las literarias) responde, según Kermode, a la búsqueda consoladora de sentido, y si esta búsqueda está estrechamente conectada a la necesidad humana de crear finales, y si además el final se revela como parte del engranaje irreductible de la creación literaria, podemos concluir la pertinencia del final de un texto como mirador adecuado desde el que rastrear las conexiones entre ese texto y la particular búsqueda de sentido del mundo que le haya llevado al autor a acometer la tarea de escribirlo.

Recapitulando, en nuestra aproximación a las connotaciones antropológicas del final hemos dado cuenta de la conexión entre la escritura y la búsqueda de sentido de la vida. Hemos retratado esta cuestión en primer lugar mediante el testimonio de Julio Ramón Ribeyro, seguido de los argumentos propuestos por otros creadores. Por último, de la mano de Frank Kermode, hemos avanzado desde la relación general de la literatura con la búsqueda de sentido del mundo externo a la relación particular del final con esa búsqueda: el final como momento privilegiado del texto para rastrear la naturaleza de esta conexión.

No queremos terminar estas líneas sin responder a un posible y pertinente reparo que puede ponérsele al vínculo que hemos establecido entre la concepción particular que el escritor tiene del mundo externo y su manifestación en la literatura. Al tratar de traspasar la frontera desde lo estrictamente literario hacia lo extraliterario existe el riesgo de caer en la inexactitud, en el chismorreo o, simplemente, en la violación de las leyes de la creación literaria, cuyas normas no deben buscarse fuera de sí misma. Compartimos la visión que ofrece Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar*, donde separa con rotundidad los criterios con los que debe enjuiciarse la literatura y los criterios con los que debe enjuiciarse la vida real:

La verdad narrativa o poética toma su harina de un costal bien diferente de aquel donde se guarda la que sirve para amasar los

criterios de credibilidad comúnmente admitidos para enjuiciar como falso o verdadero lo que se desarrolla en el ámbito de la vida real (...). En el reino de lo literario, las únicas leyes que valen para garantizar la verdad de lo expuesto no hay que irlas a buscar fuera, sino dentro del texto plasmado como tal. De nada nos servirá apelar a otro tipo de confrontaciones, extrínsecas al mero tejido de las palabras (...). Cuando leemos, por ejemplo, un soneto amoroso de Shakespeare, de John Donne o de Petrarca, no se nos ocurre ni por lo más remoto rastrear en la biografía de esos autores datos que nos pudieran inducir a invalidar la verdad literaria de sus mensajes, a la luz de un cotejo riguroso con la vivencia que los originó. (1994:193)

Sin embargo, al ligar el sentido del final de la narración con la filosofía del autor que escribe ese final no pretendemos ese “cotejo riguroso” con las vivencias que originaron el cuento. Aspiramos simplemente a destacar cómo, al igual que las preferencias estéticas acerca del final varían con el transcurso de los tiempos (por ejemplo, la sensibilidad moderna valora el final “abierto” y considera generalmente anticuado el final que agota la solución de todos los conflictos planteados), el final no sólo encarna la filosofía de una época⁸⁸, sino la filosofía y la sensibilidad particular del propio escritor en busca del sentido, pues “los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia” (Piglia, 2001:119).

⁸⁸ Sobre las crisis históricas de los finales en épocas de cambio de paradigma véase KUNZ, Marco: *El final...*, pp. 10-13. Para una posible ampliación del asunto, véanse los capítulos IV y V de KERMODE, Frank en *El sentido...*: “El apocalipsis moderno” (pp.93-123) y “Ficción literaria y realidad” (pp.127-150).

Al narrar se condensa y ordena entre un principio y un final - tomando infinitas formas- la experiencia desordenada de la vida y la propia visión del mundo que se habita. No pretendemos en estas páginas abordar en profundidad un asunto complejo que podrá ser objeto de posteriores investigaciones pero sí, como ya hemos explicado anteriormente, delimitarlo como marco de interpretación del final de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Esta última y delicada conexión del final de la narración con la cosmovisión de su autor redondea, y de algún modo lleva hasta sus últimas consecuencias, las posibilidades interpretativas que ofrece el asunto del final. Como veremos, será ésta una conexión especialmente oportuna y sugerente en el caso de Julio Ramón Ribeyro⁸⁹.

⁸⁹ Concluimos nuestra aproximación teórica al final con este epígrafe referente a las connotaciones antropológicas del final y, asimismo, concluiremos nuestro estudio posterior del final de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro refiriéndonos a la relación existente entre la filosofía del autor y la naturaleza de sus finales (VID. 2.6. *De la toma de conciencia al escepticismo: adenda antropológica*).

2.2. LA PROPUESTA METODOLÓGICA DE MARCO KUNZ EN “EL FINAL DE LA NOVELA”

Para analizar el final en la cuentística ribeyreana, reunida en su totalidad bajo el título *La palabra del mudo*, seguiremos el método que propone Marco Kunz en su obra *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*.

Esta primera aseveración nos incita a defender la idoneidad de la propuesta de Marco Kunz en *El final de la novela* para el estudio del final del cuento. ¿Es pertinente aplicar al final no novelesco un método que ha sido planteado para el final novelesco? ¿Es posible intercambiar el género del objeto de estudio sin que el método escogido pierda eficacia interpretativa?

2.2.1. Del final de la novela al final del cuento: razones de la versatilidad del método

La razón que posibilita la versatilidad del método a la hora de aplicarlo al cuento reside en la centralidad que Marco Kunz le otorga al *cierre*, como ya explicamos en páginas anteriores. Definíamos el cierre como “el verdadero final del texto, su remate definitivo, es decir, el último segmento antes del vacío que sigue al punto final” (Kunz, 1997:28). El cierre se define como un fragmento microestructural corto, no dependiente de los movimientos argumentales de la trama (estos sí limitados por la brevedad del cuento). El análisis del cierre implica un enfoque microscópico, y por ello la extrapolación de su estudio de la novela al relato corto no trastoca la pertinencia de este método de interpretación.

En páginas anteriores, nos hemos referido al cierre como “soporte” del final. El cierre nos permite una primera aproximación al texto-significante, que actúa como apoyo de otros niveles más abstractos del texto (semánticos, estéticos, ideológicos, etc.) que eclosionan también en este fragmento final. La potencialidad interpretativa del cierre reside en su conexión a nivel significativo con las categorías narrativas que forman el relato y con otros momentos anteriores a las líneas que lo configuran.

No sólo no resulta problemático el estudio del cierre en la cuentística y no en la novela, sino que, por su propia naturaleza, el cuento acentúa la potencialidad del cierre, su capacidad de conectar con el sentido general del relato.

Debido a su brevedad, el cuento, condensado dominio de la sugerencia, requiere para su correcta construcción la atención a la capacidad expresiva de cada uno de los términos que lo componen. Por lo tanto, ninguna de las palabras que conformen el cierre del cuento será gratuita.

Según Mariano Baquero Goyanes, “en el cuento los tres tiempos o momentos de las viejas preceptivas –exposición, nudo y desenlace– están tan apretados que casi son uno solo” (1967:50). Estos límites apretados, la intrínseca brevedad del cuento, lo condicionan profundamente, pues nada ha de sobrar:

Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo en el espacio literario. (...) El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal (...). (1957:52)

También de acuerdo con Enrique Anderson Imbert, el cuento “como un poema, fue concebido con palabras y nació hecho de palabras. Cambiar una sola de ellas sería adulterarlo” (1999:137), del mismo modo que eliminar un verso desestructura un poema, lo transforma radicalmente: ya sería otro.

Edgar Allan Poe publicó su conocido estudio “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento” en 1842 y su teoría de la búsqueda del efecto en el lector, que renovó la concepción del cuento, se basaba precisamente en la brevedad y en la unidad del cuento al servicio del efecto⁹⁰: “No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido” (Poe, 2008:15)

La radical falta de aditamentos en la composición del cuento pone de relevancia la necesidad de cada una de las palabras utilizadas. La intrínseca brevedad del cuento conferirá, por lo tanto, una especial intensidad al cierre. Según David Lodge, “podría decirse que el cuento está por su propia naturaleza ‘orientado hacia su final’,

⁹⁰ Cfr. ARBONA, Guadalupe: *El acontecimiento como...*, p.33.

en la medida en que uno empieza a leerlo esperando alcanzar pronto su conclusión” (2006:328); o, en palabras de Anderson Imbert: “El cuento se desarrolla al revés: el final de lo que ocurrió está vibrando en las primeras palabras del cuento” (1999:2008).

La comprensión del sentido del texto se produce tras conocer el final, que condiciona el resto del relato. A este respecto, según Carlos J. Alonso:

Tanto para Quiroga como para Poe, el cuento se fundamenta entonces en una economía retórica total que se organiza a partir del final del relato. (...) El final del relato se concibe como un momento en que el lector puede aprehender en una revelación instantánea la economía singular que ha generado al cuento que se ha leído. (1995:198)

En la misma línea afirma Andrew K. Kennedy: “I think the opening and the ending of a story as carrying an extra load of information and implicit meaning, in letters carved as it were in stone, an epigraph and an epitaph” (2004:29-30).

2.2.2. Los recursos terminativos⁹¹

A la hora de aproximarnos al cierre ribeyreano y de atender a esa carga extra de información y a esos significados implícitos que contiene este momento estratégico del texto, nuestro análisis se fundará en los recursos terminativos que lo componen. Según Marco

⁹¹ En *El final de la novela*, de Marco Kunz, esta tabla se reproduce en las páginas 136-142.

Kunz, los estudios de Barbara Herrnstein Smith (sobre función y forma de los últimos versos en la poesía) y Barbara Korte (sobre las técnicas del final en la novela) han enseñado que los recursos terminativos merecen la atención de teoría y crítica, pero sus resultados todavía no se han aplicado a la literatura en lengua española⁹².

Definimos como recurso terminativo todo fenómeno textual que aparece en el cierre o cerca del cierre y que por sus características intrínsecas mantiene una relación especial con el final. Se trata en primer lugar de alusiones metatextuales manifiestas al final cercano, pero además de una amplia gama de elementos que se relacionan semánticamente con el final o de procedimientos estilísticos y rítmicos que confieren al cierre un grado superior de elaboración retórica, subrayando así su importancia y atrayendo la atención del lector hacia el último segmento. (Kunz, 1997:130)

Marco Kunz se defiende de las previsibles acusaciones ante la tentativa de sistematizar los recursos terminativos. Admite que todo intento de establecer una tipología exhaustiva está condenado al fracaso seguro, y que hay tantos finales distintos como novelas (en nuestro caso, como relatos), y que “quien limita la lectura de un cierre al inventario de unos estereotipos corre el riesgo de reducir la riqueza de posibilidades ofrecidas por el texto a un estéril ejercicio de clasificación” (1997:129). Pero defiende que esto no significa que haya que desistir del proyecto de elaborar unas pautas orientadoras para el análisis de cierres de textos narrativos según un repertorio de aspectos formales.

Algunos puntos problemáticos que atañen a la naturaleza y el alcance de los recursos terminativos:

⁹² Cfr. KUNZ, Marco: *El final...*, p. 129.

1º Todos ellos pueden utilizarse en cualquier lugar del texto, pero solo son terminativos cuando se encuentran cerca del final. Es este final mismo (...) lo que actualiza la potencialidad terminativa latente de estos elementos que aquí nos interesan.

2º Ningún recurso tiene en sí mismo la capacidad de terminar un texto con su mera presencia. Lo que crea el *sense of an ending* no es el uso de un determinado recurso técnico, sino la acumulación en el cierre de varios elementos dotados de un valor final.

3º El recurso terminativo es polivalente funcional y temáticamente. (Kunz, 1997:131-132)

Hemos basado la defensa de la idoneidad del método propuesto por Marco Kunz para el análisis y la interpretación de la narrativa corta ribeyreana en el carácter nuclear que el método otorga al *cierre*. Este argumento puede sostenerse a priori, antes de enfrentarse a los finales de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Hay un segundo argumento que valida el método escogido, pero que sólo puede probarse a posteriori, una vez que se ha emprendido la tarea de analizar los cierres ribeyreanos a la luz de los recursos terminativos que los componen. Veremos en las páginas que siguen cómo la catalogación de los recursos terminativos del cierre resulta efectivamente fecunda y significativa, cómo el camino señalado por Marco Kunz resulta eficaz a la hora de ahondar, ya no sólo en el carácter del final ribeyreano, sino en el sentido general de la obra del autor.

Como colofón, hacemos nuestra la lúcida defensa que el mismo Kunz esgrime a favor de su propuesta de aproximación al final mediante el análisis de los recursos terminativos del cierre, a favor de una tipología que se limita a fenómenos “definidos formalmente y observables en el texto” (1997:382). Por su expresividad e

importancia, y a pesar de su larga extensión, transcribimos íntegro el fragmento del texto que Kunz dedica a este aspecto:

Quizás se pueda reprochar a nuestra segunda parte [la que dedica a la sistematización de los recursos terminativos del cierre] un exagerado afán categorizador, un esmero de entomólogo coleccionista que les clava un alfiler a sus insectos y les pone un rótulo sin preocuparse por el papel que desempeñaban como seres vivos en un ecosistema complejo. No hemos querido reducir el final del texto a una mera combinatoria de recursos formales. El final es mucho más, por supuesto, pero en su nivel más superficial y más directamente asequible es justamente eso: una combinatoria de los más diversos procedimientos técnicos y contenidos semánticos que cooperan para provocar una sensación inmediata de algo acabado que es la base de ese “sense of an ending” más global que incluye tanto el desenlace de la historia como la clausura del conjunto. Seguramente la historia y el acabamiento estético y temático de una obra interesan mucho más a la mayoría de los lectores de novelas que el cierre, y también suelen ser sin duda más importantes que los detalles técnicos de la composición. Es comprensible, por consiguiente, que la crítica se haya interesado sobre todo por estos aspectos abstractos del final, pero a menudo o ha hecho saltándose con suma soberbia los prolegómenos imprescindibles, en concreto: 1º El análisis meticuloso de lo que debería ser la materia prima de toda hermenéutica literaria, el texto en su dimensión propiamente literal, y 2º el establecimiento de un fundamento teórico en que apoyar las aseveraciones sobre la significación de tal desenlace o sobre la coherencia interna o la estructura “cerrada” o “abierta” de tal novela. Si nuestra tipología resulta quizás demasiado tecnicista (...), este posible exceso atomístico se debe al modesto deseo de compensar otro exceso del que desgraciadamente padecen muchos ensayos y dictámenes críticos sobre finales literarios: una verborrea especulativa totalmente despreocupada por la realidad del texto en su materialidad concreta. ¡Cuántos estudios sobre el problema del final ni siquiera se dignan de citar la última frase! Y es en esta última frase (o en su contexto

inmediato) donde, a nuestro entender, debería empezar el análisis del final: sólo tras inventariar los recursos del cierre y explicar tanto su complementariedad como las relaciones que entretienen con el desenlace, sólo tras remontar el texto en busca de anuncios metanarrativos del final inminente, sólo tras haber comparado la última página con el íncipit, en breve, sólo después de haber entendido los aspectos formales de la estrategia terminativa tenemos una base suficiente para arriesgar una interpretación acerca del papel del cierre en el conjunto de la obra (...). (1997: 382-383)

Asumiendo esta óptica que da prevalencia al texto como soporte necesario de toda ulterior interpretación, dejaremos constancia en este trabajo del análisis de los recursos terminativos del cierre de todos los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, de modo que la motivación de toda posterior interpretación podrá ser fácilmente rastreada por el lector de estas páginas. Antes de comenzar nuestro estudio del final ribeyreano, reproduciremos el elenco de recursos terminativos que, de acuerdo con los estudios previos de Barbara Herrnstein Smith y Barbara Korte, Marco Kunz recoge en *El final de la novela*.

LOS RECURSOS TERMINATIVOS

A. ASPECTOS EXTERIORES (“éticos”)

1. PRESENTACIÓN TIPOGRÁFICA (=recursos no verbales)

p.ej:

- utilización de tipos o de un alfabeto distinto
- separación del último párrafo mediante un espacio mayor (blanco tipográfico), una línea puntada, etc.
- última línea centrada
- embudo (= disposición en triángulo de las últimas líneas)
- viñeta (dibujo, asteriscos, barra, etc.)

2. ANUNCIOS Y SEÑALES PARATEXTUALES DEL FINAL

a. Explicit

- colofón
- fórmula final

b. Título del último capítulo: p.ej: “Conclusión”, “Epílogo”.

c. Epílogo:

- extraficcional: redactado por el autor o por el editor (posfacio)
- intraficcional (p.ej: epílogo ficticio integrado en el texto como prueba de su “autenticidad”)

3. ANUNCIOS Y SEÑALES NO PARATEXTUALES DEL FINAL “ÉTICO”

- a. Anuncios metanarrativos del final inminente
- b. Fórmulas de despedida: p.ej. el narrador se despide de sus lectores, de sus personajes, del mundo novelesco
- c. Referencias a la realidad extraliteraria: p.ej. alusiones a acontecimientos históricos en el presente del autor

B. ASPECTOS INTERIORES (“émicos”)

1. FINAL Y TIPO DISCURSIVO

Pasaje final narrativo o cambio del modo discursivo:

p.ej:

- narración vs. descripción
- narración vs. reflexión
- narración vs. discurso directo

2. FINAL Y ESTRUCTURA DE LA TRAMA

- I. *Desenlace* (= solución/ resultado final de los conflictos, problemas, enigmas, etc., de la trama, historia)

p.ej:

- reconocimiento (anagnórisis)
- justicia poética (recompensa y castigo)
- conciliación de los contrarios
- restablecimiento de un orden
- “deus ex machina”

Capítulo 2. El final de la narración. Aproximaciones teóricas

- “happy end”, p.ej. bodas, conversión, éxito, hallazgo del objeto buscado, etc.
- Desenlace trágico, p.ej. muerte, fracaso (abandono de un proyecto, capitulación, etc.)
- Llegada al final del trayecto (de un viaje)
- Solución del enigma

II. *Anticipación del desenlace*

III. *Narración al final de un elemento omitido antes*

IV. *Omisión de un desenlace ± previsible*

V. *Final con elementos de la acción principal o con elementos de una acción secundaria* (compleción subordinada)

VI. *No coincidencia del final textual con el término de la trama*

3. RECURSOS EPILOGALES

I. Formas:

- Epílogo o resumen de la continuación* (“*Nachgeschichte*”)
- Apéndice* (p.ej. documentos suplementarios)
- Coda* (p.ej. poesía final, postscriptum”, etc.)

II. Características

- Distancia temporal*
- Retrospección*: - recapitulación (resumen)
- Vista hacia el futuro* (“*Ausblick*”) p.ej. anuncio, sospecha, presentimiento, varias alternativas para el porvenir, alusiones al futuro, etc.
- Quintaesencia*:
 - Moraleja
 - Sentencia, epigrama: toda la fuerza terminativa se concentra en un frase única, destacada, al final del texto
 - Formulación de una idea central
- Ampliación temporal*:

- campo semántico “eterno”, “siempre”, “nunca más”
- inserción de la historia particular en un contexto histórico más amplio

vi. *Ampliación filosófica o metafísica*

- reflexiones de tipo filosófico, religioso, moralizante
- conclusión meditativa

4. RESONANCIA DEL FINAL (“Klingender Schluss”)

- Atmósfera patética (alusiones a dimensiones metafísicas, moralismo elevado, etc.)
- Simbolismo acentuado (amanecer como anuncio del futuro)
- Armonía final (\neq “happy end”): insistencia en el carácter duradero y estable del cuadro final; “locus amoenus”
- “Tableau” final con descripciones de la naturaleza o cuadros meteorológicos

5. ALUSIONES A ACONTECIMIENTOS O PROCESOS FINALES

I. *Actividades y procesos finalizadores*

p.ej:

partir, huir, abandonar un lugar

- cerrar (una puerta, una ventana, un libro, etc.)
partir, huir, abandonar un lugar
-
- salir (de una habitación, de un edificio, etc.)
- apagar (una máquina, la luz, etc.)
- frenar, pararse inmovilizarse, etc.

Capítulo 2. El final de la narración. Aproximaciones teóricas

- dormirse, soñar (pero también despertar como final del sueño)

II. Elementos cinéticos (“terminal motion”)

p.ej.: - caída, carrera, etc.

III. Compleción subordinada (“subordinate completion”)

= el final del texto coincide con el de un proceso o de un texto subordinados (carta, etc.)

IV. Marcadores temporales

p.ej.:

- otoño o invierno como final del año
- anochecer, puesta de sol, noche
- final de un plazo fijado

V. Términos del campo semántico “final”:

p.ej.

- verbos como terminar, acabar, concluir, etc.
- adverbios como finalmente, por fin, etc.
- adjetivos como último, definitivo, etc.

VI. Negación: p.ej. acumulación de partículas negativas (*no, nunca, in-, des, etc.*)

6. EFECTOS ACÚSTICOS Y VISUALES

I. Eliminación de los estímulos perceptibles (“fading”)

i. Disminución de las sensaciones ópticas

- Oscuridad, apagar la luz, humo, niebla, etc.
- Desaparición del campo visual y reducción de la visibilidad (p.ej. alejamiento progresivo de un personaje u objeto)

ii. Disminución de las sensaciones acústicas

- “Decrescendo” de un ruido (vs. “crescendo” que resuena más allá del final), silencio

II. Fijación de la imagen (freezing, stasis)

p.ej.: - imagen estática al final (los personajes aparecen como congelados en una postura)

III. Modificación espacial de la perspectiva

IV. Sensación particularmente intensa

7. RECURSOS ESTILÍSTICOS Y RETÓRICOS

I. Recursos retóricos para aumentar la expresividad:

p.ej.:

- uso específico de recursos acústicos (aliteraciones, asonancias, etc.) en la(s) última(s) frase(s)
- énfasis (apóstrofe, exclamación)

II. Modificación del registro (=abandono del estilo dominante en el texto precedente)

p.ej.:

- uso de un registro superior (mediante sintaxis hipotáctica compleja, dicción elevada, arcaísmos, etc.): solemnidad
- sustitución de la prosa por la rima (poesía final, fórmulas rimadas al final de los cuentos de hadas, etc.)

III. Construcciones sintácticas

p.ej.:

- Conjunciones de coordinación (y) al principio o al interior de la última frase
- Construcciones simétricas o regulares (quiasmo, paralelismos, antítesis, etc.)
- Secuencias seriales de frases o partes de frases (p.ej. series polisintéticas o asindéticas)
- Retardación del final de la última frase mediante segmentos intercalados (p.ej. protásis-apódosis)

IV. Recursos rítmicos

p.ej.:

- ritmo pausado, regular
- “retardando” rítmico (rarefacción de sílabas tónicas o cesuras marcadas con comas u otros signos de puntuación)
- “acelerando” (ritmo rápido)

8. FINAL Y MARCO

I. *Semimarco* (= modificación estructural que separa el final del texto anterior)

- Cambio del tiempo gramatical (pasado → presente/ futuro)
- Llegada al presente de la enunciación
- Cambio de la situación narrativa (mayor presencia explícita o identificación del narrador, cambio de narrador o narratario, etc.)
- Alternancia entre realidad e irrealidad (el narrador se despierta del sueño, vuelta al “hic et nunc” del mundo ficticio, etc.)

II. *Circularidad* (= el final se refiere al principio o lo repite)

- Repetición del título al final
- Autocita el incipit: repetición de las primeras frases (del primer capítulo) al final, a menudo con ligeras modificaciones
- Repetición del acto de enunciación en otro nivel: simulación de un texto infinito
- Vuelta al marco narrativo (p.ej. reaparición explícita de la instancia de enunciación)
- Paralelismo y contraste

- Identidad (o comparabilidad contrastiva) de los lugares o las situaciones de final o principio
- Alusiones finales a detalles del principio (situación, personajes, tema, etc.)

9. ACENTUACIÓN DEL CARÁCTER “CONCLUSO”

I. Final autoconsciente:

- Declaración del (o alusión al) carácter acabado
- Insistencia en la irrepetibilidad de lo narrado

II. Saturación

III. Recolección: acumulación, en los últimos párrafos, de motivos o palabras claves del texto

IV. Totalización: condensación del conjunto en un segmento final breve (“mise en abyme”), pero también:

- Pretensión del final a abarcar el relato en su totalidad o a decir algo de valor universal
- Empleo de palabras como todo, definitivo, etc.
- Reunión o mención de todos los personajes

V. Motivos apocalípticos: destrucción, disolución, etc.

10. RELATIVIDAD DEL CARÁCTER “CONCLUSO”

I. Declaración del carácter inacabado

II. Señales de incertidumbre: -vista hacia un futuro incierto

- Pregunta/ duda final; *gubbio* (= invitación a juzgar o interpretar lo narrado)
- Multiplicación (varias versiones) del final

III. Carácter incompleto: -temática: p.ej. final prematuro, abrupto, formal: frase final fragmentaria;

Capítulo 2. *El final de la narración. Aproximaciones teóricas*

puntuación (el texto no se termina con punto, sino con coma, puntos suspensivos, etc., o sin puntuación)

IV. Anuncio: de una continuación del texto (“linkage”) o de algo que se hará o que ocurrirá en el futuro

V. Nuevo comienzo:

- Final tangencial (alude a un tema nuevo)
- Actividades incoativas, inversión de acontecimientos finales (entrar, encender la luz, nacer, etc.)
- Palabras del campo semántico “continuar” o “empezar”

Consideramos que la visión de la lista exhaustiva de recursos terminativos del cierre propuesta por Marco Kunz en *El final de la novela* puede dar *a priori*, visualmente, una impresión de rigidez y de método minucioso y únicamente descriptivo de cada una de las piezas que compone el cierre de un relato.

Sin embargo, esta sensación es engañosa. En páginas anteriores hemos defendido teóricamente la idoneidad de un método cuya potencialidad queda subrayada por la brevedad del cuento, y la manera en la que la necesaria tensión que se establece entre el *cierre* y significado global del relato hace del final un mirador privilegiado en busca de otros momentos decisivos y anteriores del texto y del sentido profundo de una obra.

Estrictamente, la justificación del método sólo puede completarse *a posteriori*, una vez se ha engarzado éste con el objeto de estudio y ha demostrado su eficacia.

En el capítulo que se inicia en las páginas siguientes, “III. Estudio del final en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro”, que será el más extenso, procederemos al análisis del final ribeyriano a la luz de los recursos terminativos del *cierre* y constataremos cómo el estudio del *cierre* ribeyriano desemboca en una conclusión que alude

al sentido general de la poética del escritor, revela un límite que éste les pone a sus personajes y cómo, a su vez, el final ribeyriano señala una ausencia en el método, que como criatura dúctil y viva es susceptible de ampliaciones.

CAPÍTULO 3.

ESTUDIO DEL FINAL EN LA NARRATIVA CORTA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

En este capítulo tercero se produce el encuentro entre la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, recogida en su totalidad bajo el título *La palabra del mudo* y el asunto del final al que nos hemos aproximado teóricamente en páginas precedentes: II. *Debate acerca del final en la narración. Aproximaciones teóricas.*

Teoría y práctica se dan la mano y comprobaremos cómo, ante el caso concreto de la cuentística del escritor peruano, cuyo análisis exhaustivo ocupa la mayor extensión de estas páginas, el final va revelando las características teóricamente atribuidas: comparece, al analizar los textos, como lugar decisivo de la estructura narrativa, momento de eclosión de sentido al que se ordenan los demás elementos de la narración y que le señala al lector el camino de la interpretación, pues desde el final se le empuja a “la retrospección interpretativa” (Kunz, 2002:61), conectándose de este modo el cierre con otros momentos significativos del texto.

Antes de analizar exhaustivamente el cierre de los cuentos que componen *La palabra del mudo*, esbozaremos en primer lugar una aproximación crítica desde el final a la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro. Especificaremos en este punto qué consideraciones le ha merecido el final a la crítica ribeyriana y cómo el final va a convertirse en un elemento unificador y por lo tanto definitorio de la cuentística de Ribeyro. Como vaso comunicante y transversal a todos sus volúmenes de cuentos, la sorprendente repetición de las mismas

estrategias terminativas va a señalar el final ribeyriano como una clave de interpretación de su obra.

En segundo lugar, señalaremos tres hipótesis para el estudio de los recursos terminativos en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, basadas en tres recursos que se repiten profusamente en los cierres ribeyrianos: el desenlace trágico, la apariencia de final abierto y la comparabilidad contrastiva, es decir, la tendencia de Ribeyro a escribir cuentos donde las situaciones inicial y final son paralelas, pero no idénticas. Se vuelve al final a la misma situación del comienzo, pero ésta ha quedado sutilmente alterada.

Por último, estudiaremos los finales de *La palabra del mudo*, donde analizaremos pormenorizadamente el cierre de los distintos relatos, siempre desde la perspectiva que trata de relacionarlo con el sentido general del cuento, y arrojando la identificación de los recursos terminativos con un contexto general que permita la comprensión global del relato.

Este último punto es deliberadamente el más extenso del trabajo. Es un interés de estas páginas el mantener a los cuentos de Ribeyro como interlocutores próximos y como base fiable de cualquier posterior interpretación. Que el texto comparezca, en su riqueza y en su variedad, hace apasionante el estudio del final que, lejos de encorsetar rígidamente la poética de cada relato, la ilumina respetando su dinámica particular y única. Asimismo, el análisis de la totalidad de la cuentística ribeyriana y no sólo de una parte de ella resulta necesario de cara a extraer conclusiones válidas de carácter general respecto al final en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro.

3.1. LA CUENTÍSTICA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO. APROXIMACIÓN CRÍTICA DESDE EL FINAL

El final ha quedado definido en páginas anteriores⁹³ como un momento privilegiado y decisivo de cualquier relato. La estructura teleológica del texto implica que los elementos narrativos se orientan hacia el final, se subordinan a él⁹⁴, se encaminan inevitablemente hacia él. Sólo cuando se alcanza el final quedan perfiladas las demás categorías textuales, que hasta ese momento postrero pueden variar. El final le confiere así al relato su forma definitiva y, debido a esta tensión intrínseca que los distintos elementos narrativos mantienen con su concreto final, iluminará potencialmente el texto completo, dándole un sentido nuevo a lo leído anteriormente.

⁹³ Véase 2.1.1. Aproximación a la naturaleza del final, pp.xx-xx.

⁹⁴ Cfr. KUNZ, Marco: *El final de la novela*, p.21.

Esta perspectiva teórica queda expresivamente respaldada por el propio Julio Ramón Ribeyro en una carta que dirige a su hermano Juan Antonio el 14 de abril de 1967:

Los cuentos para Moncloa debían haber partido hace ya unas dos semanas, pero le leí algunos a Hernando y me hizo objeciones de valor. He comenzado a corregir algunos y en eso estoy empantanado. No hay nada más difícil que corregir el final de un cuento, pues todo se desarma, se desarticula, el conjunto pierde su ritmo, las escenas no casan, etc. Más vale escribirlo íntegramente de nuevo, como me está sucediendo.

Quedaba también definido el final en nuestra aproximación teórica, no sólo como un momento privilegiado y determinante en cuanto a la confección interna del relato, sino como un momento crucial que conecta el texto con el momento de la recepción. El final marca el comienzo de la lectura interpretativa y la naturaleza de cada concreto final señala el camino de la interpretación. A este respecto, una voz que ha señalado con rotundidad la centralidad del final ribeyriano, si bien lo hace brevemente en el curso de su análisis del cuento “Página de un diario”, es Isolina Rodríguez Conde, que afirma que “Ribeyro trabaja los finales con la intencionalidad de situarlos como la clave del cuento. En ellos reposa la mayor carga significativa, la eclosión de sentido” (1984: 56).

Ambas esferas, la que liga el final al sentido del texto y la que lo convierte en mirador privilegiado de cara a la interpretación, van a confluir en el estudio del final de los cuentos ribeyrianos.

Desde la concepción teórica que postula la centralidad del final en la estructura de la narración, nos aproximamos a la narrativa

corta de Julio Ramón Ribeyro para rastrear, en su caso concreto, la potencialidad interpretativa de sus finales.

Como veremos a lo largo del análisis de los cuentos concretos, la crítica de Julio Ramón Ribeyro ha atendido generalmente al final ribeyriano de una manera lateral, comentándolo normalmente al hilo de los estudios críticos de los cuentos concretos⁹⁵ y ningún estudio es dedicado exclusivamente, hasta la fecha, al final ribeyriano.

Es preciso destacar cuatro voces críticas que han considerado este asunto con mayor detenimiento: Carlos Eduardo Zavaleta, miembro de la generación del cincuenta a la que perteneció Ribeyro, en *El gozo de las letras. Ensayos y artículos* (1997), Manuel J. Baquerizo en “La realidad en las narraciones de Ribeyro” (1962), Antonio González Montes en *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer* (2010) y Joaquín Pérez-Blanes en “Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro” (2004).

Significativamente, todos ellos coinciden al destacar el carácter abierto de algunos cuentos de Ribeyro, introduciéndose así en el debate entre final abierto y final cerrado que se ha convertido en campo de batalla contemporáneo de la discusión teórica y crítica sobre el final.

En páginas anteriores nos deteníamos, siguiendo la reflexión de Marco Kunz en *El final de la novela*, en los lúcidos reparos que el hispanista esgrime contra la rigidez y la inexactitud de esta dicotomía⁹⁶. Según Kunz, el criterio decisivo que suele utilizarse para calificar una novela de “abierto” suele ser el grado de irresolución de su conflicto al final. Y considera que hablar de finales “cerrados” y

⁹⁵ Estas voces críticas que atienden a finales concretos de cuentos particulares se recogerán al hilo del análisis propuesto en 3.3. Análisis de los finales de *La palabra del mudo*, pp.xx-xx.

⁹⁶ Véase 2.1.3. La problemática dicotomía entre final abierto/final cerrado, pp.xx-xx.

“abiertos” es inexacto, pues a lo que esta distinción se refiere en verdad es a la distinción entre un desenlace completo (o un conflicto resuelto), por un lado, y por otro un desenlace parcial (o un conflicto irresuelto) que permite soluciones alternativas, sugiere la posibilidad de continuación o deja indecisa la cuestión central de la novela para delegarla al lector⁹⁷. La presencia de un argumento irresuelto, de un desenlace parcial, no implica calificar el final el cuento estrictamente como “abierto”: “el mero hecho de que una novela tenga un desenlace parcial (o carezca de desenlace) no mengua su clausura” (Kunz, 1997:119), entendiendo como clausura de una obra literaria “su capacidad de aparecer como unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes” (Kunz, 1997:107).

Comprobaremos cómo, en los discursos críticos que exponemos a continuación, se produce este cierto solapamiento inexacto entre los conceptos “final abierto” y “argumento irresuelto”.

Carlos Eduardo Zavaleta apunta los distintos remates de los cuentos de Ribeyro y anota la presencia de finales cerrados y finales abiertos, mediante una consideración de carácter muy general que no profundiza en el significado del final ribeyriano:

Además de esta variedad de temas, personajes y tratamientos, son notorios sus remates fulgurantes, neutros o pensativos, que culminan el texto laboriosamente pulido. Si bien, por lo general, los remates cierran ajustadamente el texto, otros son una invitación a que el lector escoja variantes o prolongaciones del suceso. (1997:212)

⁹⁷ Cfr. KUNZ, Marco: *El final...* pp.115-118

Capítulo 3. Estudio del final en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro

Por su parte, Manuel J. Baquerizo pone el acento en la creación por parte del autor de un estado de expectativa final y en la elipsis final de la violencia, rasgo que también destacará, como veremos, Peter Elmore en *El perfil de la palabra* (2002), al referirse al volumen de cuentos *Los gallinazos sin plumas* (1955). Según Baquerizo:

Los desenlaces, sobre todo cuando son violentos y crueles, también solamente se insinúan o se sugieren. En esta forma, crea un estado de expectativa, resignación y fatalismo, y además logra un magnífico efecto artístico: evita la presentación de hechos violentos y desagradables, como el crimen, el suicidio y la muerte. (Baquerizo, 1962: 7-12)

En las conclusiones de Ribeyro *El arte de narrar y el placer de leer*, Antonio González Montes se detiene en este mismo aspecto, ligándolo a la idea de que el cuento sólo debe mostrar, y no enseñar:

Asimismo, una técnica muy utilizada en los finales de los relatos es la de la elipsis, que consiste en no mostrar, sino en sugerir o insinuar el sentido del desenlace, para que el narratorio lo complete mentalmente o se haga una imagen de lo último de la historia, con el auxilio de los elementos que el narrador ofrece de modo implícito. (2010:195).

Estamos de acuerdo en la importancia de la presencia de esta elipsis final del momento violento, que se conecta con la sensación de un final abierto. Sin embargo, es ésta una técnica que define con claridad al primer volumen de cuentos del autor, pero que pierde fuerza en el resto de su cuentística.

En el artículo “Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro”, Joaquín Pérez-Blanes propone una parcelación de los cuentos de Ribeyro a partir de sus finales. “Las maneras de concluir una historia pueden ser varias en Ribeyro” (2004:13):

-“Una primera sería el desenlace inesperado, la sorpresa final, lo que acontece al final de la historia llega como solución extrema, por eso mismo resulta impactante al lector” (2004:13). Según Pérez-Blanes, esta modalidad se da más en los relatos fantásticos que en los realistas.

-Como segundo modelo, “probablemente el más utilizado, es el del desenlace aguardado, ya que otro modo de concluir la historia supondría una decepción para el lector que espera que el final del cuento sea ése y no otro” (2004:14). Para el autor estos “finales de obligación” se producen habitualmente en los cuentos realistas.

-Como tercera manera de narrar, Pérez-Blanes señala el final abierto, que “deja sostenido el cuento en un punto y final que en realidad es un punto y seguido, salvo porque el lector ya no puede seguir los avatares de los personajes” (2004:14).

Estas categorías que describe Pérez-Blanes pueden efectivamente encontrarse en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, pero más allá de la identificación de algunos finales aguardados, inesperados o abiertos, no llega a establecer el autor un criterio que les confiera un significado general, más allá de la descripción de su mera presencia, que no tiene implicaciones de cara a la poética ribeyriana.

Encontramos asimismo discutible el concepto de “final de obligación”, ligado a la figura del lector. Consideramos que es lícito ligar el final al lector, en cuanto que éste ha de aceptar necesariamente ese desenlace, y no otro, para desde él, obligadamente, interpretar el cuento. Pero Pérez-Blanes parece asociar este final aguardado a las preferencias del lector: se desprende de sus palabras la concepción de que el narrador debe escoger ese preciso final para no defraudar a su lector (“otro modo de concluir la historia supondría una decepción para el lector que espera que el final del cuento sea ése y no otro” (2004:14)). Esta dependencia que se

propone es débil argumentalmente, pues las preferencias del lector de cara al final (lo que éste efectivamente aguarda de un texto) cambiarán en cada momento histórico, según vayan variando en el tiempo los paradigmas estéticos⁹⁸.

Y, por último, al referirse al final abierto como aquel que no permite “seguir los avatares de los personajes” se produce de nuevo en Pérez-Blanes la confusión terminológica, puesta en cuestión por Marco Kunz, entre “final abierto” y “argumento irresuelto”.

Efectivamente la apariencia de final abierto se revelará en nuestro estudio como uno de los aspectos que caracterizan el final ribeyriano. Comprobaremos, sin embargo, cómo el aproximarnos a este concepto desde estudio del *cierre* de los relatos ribeyrianos va a permitirnos ir más allá de la mera descripción, profundizar en la inexactitud de la dicotomía entre final abierto y final cerrado (que queda superada e invalidada en los cierres ribeyrianos) y en hondo significado que esta ruptura adquiere en el caso de Julio Ramón Ribeyro.

Todas las deducciones que se desprenden de la mirada a la narrativa corta de Ribeyro desde el cierre de sus relatos se expondrán

⁹⁸ Rescatamos, a este respecto, por su expresividad, la cita de Marco Kunz ya recogida en nuestra aproximación teórica al final: “No es lícito generalizar la identificación del desenlace completo con el que deja satisfecho al lector, y suponer que el desenlace parcial se propone crear cierta insatisfacción en el lector. Las expectativas del receptor dependen tanto de las predilecciones del individuo como de factores histórico-culturales. Si en gran parte de la novelística decimonónica se respetaba todavía la exigencia de finales bien resueltos, con el restablecimiento del orden por la justicia poética, muchos de estos desenlaces resultan inaceptables e insatisfactorios a una sensibilidad más moderna que empieza a formarse en el mismo siglo (...). Para un crítico de hoy, una novela que presenta en su desenlace una solución demasiado explícita y definitiva puede incluso ser estéticamente deficiente: lo que antes se echaba de menos, se censura en la actualidad”. (Kunz, 1997: 119)

en páginas posteriores⁹⁹, una vez que el lector de estas páginas haya podido asistir al proceso previo de análisis del final ribeyriano, que fundamenta las conclusiones del trabajo.

Es preciso, sin embargo, destacar en esta previa aproximación crítica desde el final a la cuentística de Julio Ramón Ribeyro cómo se produce una sorprendente afinidad entre los finales del autor. El lector atento de los finales ribeyrianos se encuentra con una insólita repetición de los mismos recursos terminativos, con estrategias similares en el cierre de relatos cuya forma y significado, a primera vista, parecen muy distantes entre sí.

Y esta presencia repetida de los mismos rasgos sugiere, como si del palpitar de una luz de alerta se tratara, que en el final se encuentra una clave de interpretación de la obra de Ribeyro.

El final comparece como un elemento unificador de la narrativa corta de Ribeyro. Como un elocuente vaso comunicante, va a caracterizar la poética del escritor peruano de una manera transversal y general, más allá de la dinámica particular de cada cuento, y de cada volumen de cuentos. Iluminará, en definitiva, la obra ribeyriana como un todo orgánico, llenándola de un nuevo sentido.

⁹⁹ Véase capítulo IV. La originalidad del final ribeyriano, pp.xx-xx.

3.2. HIPÓTESIS PARA EL ESTUDIO DE LOS RECURSOS TERMINATIVOS

Una vez señalado el marco de la aproximación crítica desde el final a la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, y antes de pasar al análisis de los finales de *La palabra del mudo*, es preciso dejar señaladas las hipótesis que se desprenden del contraste inicial entre el elenco de los distintos recursos terminativos¹⁰⁰ y los finales concretos de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro.

De manera breve, de modo que quede confeccionado un esquema visual claro que señale las líneas maestras con las que encarar el recorrido exhaustivo por el final ribeyriano, esbozamos las hipótesis que el posterior estudio detenido del cierre de los relatos de *La palabra del mudo* se encargará de contrastar.

Tres recursos terminativos se repiten profusamente en los finales de la cuentística ribeyriana: el desenlace trágico, la apariencia de final abierto y la comparabilidad contrastiva.

¹⁰⁰ Véase el apartado 2.2.1. *Los recursos terminativos*, pp. xx-xx.

3.2.1. El desenlace trágico

El desenlace quedaba definido en páginas anteriores¹⁰¹ como “el conjunto de los sucesos últimos de la historia narrada (y más específicamente de la trama)” (1997:41). Rescata Marco Kunz la voz de Darío Villanueva, quien identifica el desenlace como el “acontecimiento que resuelve, al final del discurso narrativo, las intrigas planteadas a lo largo de la acción, cerrando el desarrollo de la historia con una situación estable (maduración, victoria, muerte, boda, éxito, fracaso, etc.)” (Kunz, 1997:41).

Kunz acepta esta definición poniéndole un único reparo: al contrario que el cierre, el desenlace no se sitúa necesariamente “al final del discurso narrativo”. La historia se va desenlazando paulatinamente, y aunque en muchas ocasiones el desenlace ocupa un espacio cercano al final, puede suceder incluso que el acontecimiento que precipita el desenlace de la obra se produzca cerca del inicio de la misma.

Sin embargo, la brevedad del cuento, que impide grandes movimientos argumentales, va a atemperar este reparo, pues el desenlace se va a manifestar generalmente en las últimas líneas. Y, por lo tanto, el análisis del cierre va a llevar a un primer plano este destino trágico de las aventuras de los personajes ribeyrianos.

Según Marco Kunz, “suele el desenlace narrar un cambio esencial (y con consecuencias más o menos definitivas) en la vida del (de los) protagonista(s) como resultado de las peripecias” (2007:158).

¹⁰¹ Véase al respecto el apartado 2.1.3. *El concepto de cierre, donde comparece la noción de desenlace*, pp. Xx-xx.

Kunz numera varios motivos convencionales del desenlace: el reconocimiento (o anagnórisis) de un personaje perdido de vista, la justicia poética (recompensa y castigo), el *happy end* (bodas, éxito, hallazgo del objeto buscado), la llegada al final de un viaje, la solución a un enigma o el desenlace trágico (muerte, fracaso, abandono de un proyecto, etc.).¹⁰²

En los cuentos de Julio Ramón Ribeyro se produce de manera hegemónica un desenlace trágico, que se concreta en el fracaso del personaje que sufre una decepción.

El personaje ribeyriano fracasa. Ya sea por condicionantes externos, por sus propias limitaciones o por la repentina irrupción del azar. De cualquier modo, es alguien cuyas esperanzas y deseos se ven irremediabilmente frustrados.

Comprobaremos, tras el análisis del final ribeyriano, cómo el desenlace trágico se convierte en destino unificador de los distintos personajes, quedando definido como una de las líneas maestras de la poética ribeyriana, y cómo los personajes de Ribeyro no sólo fracasan sino que, en el último segmento de texto, toman conciencia de su fracaso.

3.2.2. La apariencia de final abierto

En los finales ribeyrianos se muestran con frecuencia señales de incertidumbre, anuncios de un futuro que se callará después. Hay, en muchos relatos, un cierto silencio final al que acompaña una sensación inicial de apertura.

Este recurso sucede de manera especialmente paradigmática en el primer volumen de cuentos del autor, *Los gallinazos sin plumas* (1955), pero caracterizará también, como veremos, relatos

¹⁰² Cfr. KUNZ, Marco: *El final...*, p.158 y véase tabla de recursos terminativos, en 2.2.2. *Los recursos terminativos*, p. xx.

pertenecientes a otros volúmenes posteriores. En muchos cuentos ribeyrianos se produce una apariencia de final abierto. Por ejemplo, al lector no se le revela si Efraín y Enrique alcanzan una vida mejor en “Los gallinazos sin plumas”, ni si finalmente Paulina acepta la propuesta de su padre de acostarse con Domingo en “Interior L”. Dionisio queda a la espera de la puñalada de Janampa en “Mar afuera” y tampoco se sabe si el plan de Mercedes de eliminar a su marido en “Mientras arde la vela” da resultado. El lector desconoce si los protagonistas de “La casa en la playa” logran encontrar el lugar soñado o si Sixto Bellido consigue conquistar a la nueva y rubia empleada en “Noche cálida y sin viento”, un cuento que termina con el anuncio de una excursión que ocurrirá en un futuro no narrado.

El final “abierto” se considera característico de la modernidad, superación del final “cerrado” clásico, que consiste en rematar la obra a todos los niveles: terminar el texto, desenlazar por completo la trama y clausurar la obra como entidad artística. La posmodernidad da un paso más allá en la desconfianza ante el final, no acepta simplemente el final abierto como posibilidad alternativa para cerrar un texto, sino que intenta desdibujar profundamente los límites del texto escrito, burlar el final y poner en evidencia la incompletud del esfuerzo artístico.

Superficialmente, a través de sus finales abiertos, se le puede asimilar a Julio Ramón Ribeyro a la perspectiva posmoderna. Sin embargo, comprobaremos al analizar pormenorizadamente el final ribeyriano cómo esta perspectiva es engañosa y se aleja diametralmente del espíritu del autor, directo y clásico en su estilo narrativo. Como hemos señalado, “sólo superficialmente se le puede relacionar con el espectro posmoderno” (Elmore, 2002).

Aquellos finales de Ribeyro que en una primera lectura pueden parecer “abiertos” comparecen prematuramente, *in media res*, y detectamos frecuentemente en ellos la presencia de recursos terminativos que destacan la relatividad del carácter conclusivo del texto: por ejemplo, el anuncio de algo que se hará o que ocurrirá en el futuro, la narración de actividades incoativas como entrar, encender la luz, etc., la alusión a un nuevo comienzo o la presencia de palabras del campo semántico “continuar” o “empezar”.

Sin embargo, comprobaremos cómo esta perspectiva hipotética no quedará respaldada tras el estudio detenido del final ribeyriano. Al calificar el final ribeyriano como “abierto” se cae en la confusión terminológica, ya explicada en páginas anteriores, entre el final abierto y el argumento irresuelto.

Significativamente, será el argumento irresuelto (y la insatisfacción consiguiente que provoca en el lector) el que permitirá conducir la mirada del lector de los cuentos -como veremos-, hacia un segundo nivel de lectura, que tiene lugar en la interioridad del personaje. Los finales ribeyrianos, aparentemente abiertos, se descubren como perfectamente clausurados cuando se aprecia un alternativo argumento soterrado que se desarrolla silenciosamente a la par que la narración de los hechos externos y eclosiona, como veremos, al llegar el final.

3.2.3. La comparabilidad contrastiva

En muchos cuentos de Ribeyro se opta como recurso terminativo por la circularidad. Concretamente, por lo que Kunz denomina *comparabilidad contrastiva*¹⁰³. Se encuentran a menudo correspondencias –escribe Kunz- entre el final y el principio sin que se dé la simultaneidad temporal necesaria para hablar de una verdadera circularidad narrativa:

¹⁰³ Véase 2.2.2. *Los recursos terminativos*, pp.xx-xx.

No se trata en estos casos de una identidad de los momentos inicial y terminal de la historia, sino de un paralelismo entre los polos extremos del texto que repercute en una elevada comparabilidad de las dos situaciones presentadas (1997:209)

La comparabilidad contrastiva implica que la situación definida al principio del cuento y la situación a la que se llega una vez transcurrido el argumento son paralelas pero no idénticas. Por lo tanto, al contrastarlas, se advierte fácilmente el cambio que el desarrollo del cuento ha provocado en el escenario inicial. Este movimiento pone de relevancia el sentido final del cuento que en los casos en los que Julio Ramón Ribeyro escoge esta estrategia terminativa quedará referido, como veremos, a la interioridad del personaje.

Estos tres recursos terminativos que hemos identificado como constantes en los cierres ribeyrianos y calificado como hipótesis para el estudio de los recursos terminativos en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, van a confluir y desembocar en un cuarto recurso común y omnipresente en los finales de Julio Ramón Ribeyro: la toma de conciencia por parte del personaje, rasgo definitorio de la originalidad del final ribeyriano, al que dedicaremos el capítulo IV. *La originalidad del final ribeyriano.*

3.3. ANÁLISIS DE LOS FINALES DE “LA PALABRA DEL MUDO”

Una vez sostenida, en este tercer capítulo, una aproximación crítica desde el final a la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, una vez señalada la importancia que en ese corpus concreto de cuentos cobra el final como elemento unificador y dotador de sentido; una vez indicados los tres recursos terminativos que a priori se repiten en los finales ribeyrianos y que funcionan como hipótesis con las que el lector puede previamente orientar su lectura de los relatos de Ribeyro, pasamos al análisis pormenorizado de los finales de *La palabra del mudo*.

Antes de emprenderlo es preciso clarificar las coordenadas que regirán cada uno de los análisis.

Consideramos que es necesario dotar al estudio del *cierre* en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro de un necesario contexto que permita al lector conocer los rasgos definitorios de cada relato, familiarizarse con cada uno de los cuentos para, así, poder comprender después la intensidad que cobra el cierre en cada caso y

la manera en que éste ilumina el significado del relato en su totalidad y no sólo las pocas líneas que lo conforman.

El estudio pormenorizado del *cierre* será la base de cada análisis y la guía para el esbozo de ese contexto que debe arroparle. Identificaremos en cada cuento la fecha de su escritura, el argumento, la figura del narrador, el (los) personaje(s) protagonista(s) (normalmente nos encontraremos con un protagonista único), las coordenadas de tiempo y espacio y finalmente, la identificación detallada de los recursos terminativos del *cierre*.

La identificación de los elementos que rodean al *cierre*, como ya hemos anotado, está al servicio de la interpretación del final y estos irán apareciendo si tienen importancia de cara a la relación con cada concreto final. En ningún caso pretende este trabajo realizar un análisis detallado del personaje ribeyriano, del narrador¹⁰⁴ o del cronotopo, sino simplemente destacarlos según la importancia que tengan en cada caso de cara a la comprensión del significado general de cada cuento y de la potencialidad interpretativa del *cierre*.

Es pertinente que clarifiquemos en estas líneas previas al estudio del final algunos conceptos a los que nos referiremos a lo largo de los distintos análisis.

Al hablar de espacio y de tiempo, lo haremos siguiendo a María del Carmen Bobes Naves en su obra fundamental *La novela* (1993), donde estudia el cronotopo como unidad sintáctica del relato, que asimismo puede adquirir una significación semántica. Distingue Bobes Naves entre el *tiempo parado*, el *tiempo sucesivo* (creador de orden, trayectoria, línea) y el *tiempo psicológico* (presentado como vivencia, interiorización, puede alargarse más o menos porque no

¹⁰⁴ Para una mayor profundización en el asunto del narrador en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, consúltese el artículo KRISTAL, Efraín: “El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro”. En *Julio Ramón Ribeyro. El rumor de una vida*. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima. Arteidea, 1996, pp. 155-189.

mantiene ataduras con la realidad externa). El tiempo psicológico (que como veremos comparecerá con cierta frecuencia en la cuentística ribeyriana: “Los eucaliptos” o “Mientras arde la vela”, por ejemplo) queda definido como “el tiempo presentado como vivencia, en su duración, para lo cual es preciso su interiorización (...). Objetivamente el tiempo tiene una duración medible, pero el tiempo subjetivo puede alargarse más o menos, ya que o tiene ataduras con la realidad exterior” (Bobes Naves, 1993:173).

También el espacio puede relacionarse con la interioridad del personaje (algo que sucede, por ejemplo, en “Dirección equivocada”). Y, así, “el espacio se presenta (...) como lugar y distancia donde está y se mueve el personaje y donde los objetos crean un ambiente que puede condicionar o reflejar el modo de ser de los personajes estableciendo una relación de tipo metonímico o metafórico” (Bobes Naves, 1993:175).

Cuando aludamos a la focalización, lo haremos de acuerdo a la significación que le otorga Gérard Genette en *Figuras III*¹⁰⁵, donde considera relato de *focalización cero* o *no focalizado* aquel en el que el narrador omnisciente dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes, relato de *focalización interna* (que es la forma habitual de los relatos ribeyrianos), donde nos encontramos el relato con “punto de vista” en el que el narrador asume la perspectiva del personaje, ve “con” él y reproduce lo que éste sabe y lo que piensa. Por último, el relato con *focalización externa*, “objetivo”, es aquel en el que “el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos” (Genette, 1972:245).

¹⁰⁵ Cfr. GENNETTE, Gérard: *Figuras III*, pp.241-248.

Y, por último, cuando nos refiramos al acontecimiento de un relato, lo haremos atendiendo a la honda significación que esta categoría del cuento adquiere en *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*, de Guadalupe Arbona Abascal, donde el acontecimiento queda definido como “la categoría literaria que posee la virtualidad de condensar la fuerza del cuento porque custodia en sí el sentido de la narración” (Arbona, 2008:64)¹⁰⁶.

Como ya hemos apuntado en páginas anteriores, este trabajo estudia el cierre de la totalidad de la cuentística ribeyriana, recogida bajo el título *La palabra del mudo*, en la última edición de Seix Barral (2010). Esta edición incorpora los ocho volúmenes de cuentos del autor: *Los gallinazos sin plumas* (Lima, Círculo de Novelistas Peruanos, 1955), *Cuentos de circunstancias* (Lima, Nuevos Rumbos, 1958), *Las botellas y los hombres* (Lima, Populibros Peruanos, 1964), *Tres historias sublevantes* (Lima, Mejía Baca, 1964), *Los cautivos* (Lima, 1972)¹⁰⁷, *El próximo mes me nivelo* (Lima, 1972), *Silvio en el Rosedal* (Lima, 1977), *Sólo para fumadores* (Lima, El Barranco, 1987) y *Relatos santacrucinos* (Lima, El Barranco, 1992).

¹⁰⁶ Al hilo del análisis de los distintos relatos de Julio Ramón Ribeyro, se hará evidente una de las cualidades que Arbona atribuye al acontecimiento: su carácter revelador. “Este rasgo viene de suyo porque el acontecimiento es la manifestación de algo, que sucede por sorpresa y cuyas causas no se conocían, es decir, emerge en la narración con la forma de algo insólito o extraordinario. Su carácter revelador coincide con el conocimiento de algo que se ocultaba y que se muestra desde dentro hacia fuera.” (Arbona, 2008:66-67). En muchos de los relatos ribeyrianos quedará explícita la tensión del acontecimiento del cuento con el final del mismo, y la manera en que el segundo facilita la identificación del primero.

¹⁰⁷ Ni *Los cautivos* ni *El próximo mes me nivelo* aparecieron nunca como volúmenes independientes. Se publicaron por primera vez acogidos en el segundo volumen de *La palabra del mudo*, aparecido en 1973.

Además, esta última edición incorpora los denominados “cuentos desconocidos”¹⁰⁸ y “cuentos olvidados”¹⁰⁹ y el inédito “Surf”, que Ribeyro escribió pocos meses antes de morir.

Bajo el concepto “cuentos desconocidos” se acogen “Los huaqueros”, “Juegos de infancia” y “El abominable”. Quedarán fuera de nuestro estudio tanto “El abominable” como “Juegos de infancia”.

“El abominable” es el inicio de una novela nunca publicada por Julio Ramón Ribeyro¹¹⁰. Al consistir en el comienzo de una novela y no en un relato clausurado, no se le pueden atribuir a sus últimas líneas (a las que Ribeyro tenía previsto añadir otras), características del cierre. Y, a pesar de tener una apariencia formal más próxima al cuento, también descartamos de nuestro estudio “Juegos de infancia”, relato que forma parte de una obra también inconclusa, la supuesta autobiografía del autor. Consideramos arbitrario meter “en el saco” de la cuentística ribeyriana relatos que, estrictamente, no lo son.

En el estudio del cierre de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro que se inicia en páginas siguientes pretendemos el encuentro, siempre alrededor del texto, de varias voces: la de la crítica seleccionada que ha atendido a la idiosincrasia de cada relato, la del

¹⁰⁸ Bajo este nombre se acoge, en este volumen, a los cuentos “Los huaqueros”, “El abominable” y “Juegos de la infancia”.

¹⁰⁹ Publicados en diferentes revistas de los años 50 y recopilados por primera en el volumen de relatos y entrevistas *Ribeyro, la palabra inmortal*, editado por Jorge Coaguila. Estos relatos son “La vida gris”, “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “La careta”, “La encrucijada” y “El caudillo”.

¹¹⁰ Reproducimos la aclaración que se inserta junto al título de este cuento en la edición manejamos: “Más que un relato, este texto era el inicio de una novela. Ribeyro quería publicar una serie de novelas inconclusas bajo el título *El pedestal sin estatua*” (Ribeyro, 2010:1007).

propio autor al referirse a ellos en obras de corte autobiográfico, como *La tentación del fracaso* (Seix Barral, 2003) o la selección de entrevistas recogidas en *Las respuestas del mudo* (Tierra Nueva, 2009) y, predominantemente, la nuestra propia en “conversación” con cada cuento.

La extensión del análisis de cada uno de los cuentos variará en función tanto de las potencialidades del relato de cara al asunto que nos ocupa como de la atención que le haya dedicado la crítica. En los análisis iniciales nos detendremos más pormenorizadamente en la explicación de los recursos terminativos detectados, de modo que el lector de estas páginas pueda comprenderlos adecuadamente e ir familiarizándose con ellos. En los posteriores se evitará la repetición estéril de lo ya explicado y se optará por citar con una mayor agilidad y brevedad.

Hemos leído y analizado los cuentos en el orden que se refleja en el índice de este trabajo y que respeta, al igual que la edición que analizamos, el orden cronológico de la aparición de los distintos volúmenes de cuentos. Mantenemos, en el curso de los análisis, los trazos de esa primera lectura en orden cronológico: la constatación paulatina de un elemento que se repite o las referencias a las relaciones que, en el desarrollo de la lectura, van descubriéndose entre unos cuentos y otros. De esta manera se presentan los análisis como una argumentación viva en torno a los cuentos y cuyos pasos el lector puede acompañar para comprobar, por sí mismo, la fértil manera en que sus finales retratan la poética de Julio Ramón Ribeyro.

Los gallinazos sin plumas (1955)

Los gallinazos sin plumas

El libro¹¹¹ se abre con el cuento que le da título, escrito en París, en 1954. El abuelo Don Santos, cojo e insensible, envía todos los días a

¹¹¹ Sobre el volumen *Los gallinazos sin plumas* escribe Ribeyro en su diario, el 12 de diciembre de 1955: “Me sería imposible explicar la impresión que me ha producido mi libro *Los gallinazos sin plumas*, cuyo primer ejemplar he recibido esta mañana. Lo he leído, lo he releído, lo he hojeado y examinado por todas partes. Mi opinión ha oscilado entre el entusiasmo más ardiente y la decepción más desgarradora” (2008:93). No es su única consideración acerca del volumen. A pesar de su larga extensión, transcribimos íntegramente, dada su importancia, las consideraciones que al respecto esgrime Ribeyro el 21 de diciembre de 1954: “Cada vez tengo más dudas acerca del éxito que pueda tener en Lima mi volumen de cuentos. Creo que hay tres o cuatro que están verdaderamente logrados. Los demás me inspiran desconfianza.

Si un mérito tiene mi libro es el de mantener la unidad del conjunto. Esta unidad reside más que en la forma, en la materia trabajada. Todos ellos –mis cuentos- transcurren en Lima, en las clases económicamente débiles, en ambientes deliberadamente sórdidos. Sirvientas, albañiles, pescadores, encomenderos, traficantes, recogedores de basura, lo que yo he visto de más tocante y significativo en nuestro pueblo, he tratarlo de animarlo, de infundirle vida y movimiento. La visión resulta al final un poco miserable, pero exacta y verosímil.

Mi segunda preocupación ha sido la de la exactitud psicológica. En realidad, los hechos me interesan poco en sí. Me interesa más la presión de

los hermanos Efraín y Enrique a buscar comida entre las basuras para cebar a su cerdo Pascual. Mientras, ellos pasan hambre, reciben insultos y golpes, enferman, se debilitan. Un día Enrique se rebela contra el abuelo y le golpea con su propia vara. El abuelo cae al

los hechos sobre las personas. Podrían definirse mis cuentos –con algunas excepciones- como ‘la historia psicológica de una decisión humana’. En ‘Mar afuera’ la decisión de Dionisio de dejarse asesinar, en ‘Interior L’ la decisión del colchonero de prostituir a su hija, en ‘La tela de araña’ la decisión de María de rendirse a su protector, en ‘Mientras arde la vela’ la decisión de Mercedes de eliminar a su marido, en ‘Junta de acreedores’ la decisión de don Roberto de suicidarse (?). ¿Cuáles son los móviles, para mí, de una decisión humana? La respuesta está en los cuentos mismos y para cada caso es diferente. La ambición, los celos, la soledad, el temor, la dignidad amenazada, etc., se combinan o actúan aisladamente sobre cada personaje.

Mi última preocupación ha sido el estilo y mantener cierto nivel de gusto literario. Creo y seguiré creyendo que la duración de una obra reside en gran parte en sus cualidades estrictamente literarias. Por “literarias” entiendo el estilo, las metáforas, la armonía de la frase y de la construcción, elementos en suma sensoriales, sensuales, que muchos escritores negligén. Las ideas pasan, la expresión queda. Debemos aferrarnos a ella si aspiramos a cierta supervivencia, sin recaer por ello en el preciosismo.

Una última observación: mi concepción técnica de considerar el cuento como unidad de tiempo, lugar y acción. Esto tiene por objeto evitar la dispersión del relato y lograr una especie de ‘condensación dramática’. Pero esto es discutible en fin y no me siento muy convencido para defenderlo” (2008:47-48).

chiquero donde se encuentra el cerdo insaciable¹¹². Los niños emprenden la huida abriendo el portón que da a la calle. Para Ribeyro este cuento era el mejor que había escrito hasta entonces. En una entrada de su diario, el 5 de octubre de 1954, escribe: “Tengo la impresión de que ‘Los gallinazos sin plumas’ es el mejor cuento que he escrito hasta ahora. Tal vez ‘Mientras arde la vela’ sea más redondo, técnicamente más acabado, pero no tiene la vitalidad ni la fuerza del otro” (2008:39).

Según la lectura crítica de Peter Elmore:

“Los gallinazos sin plumas” admite ser leída, de manera bastante obvia, como una parábola expresionista de lo que Marx llamó acumulación originaria. El abuelo es, después de todo, un aspirante a empresario que no vacila en aprovechar la fuerza de trabajo de sus nietos para incrementar su capital. Si el engorde de su cerdo le importa más que la nutrición de los chicos, esto se debe no solo a la mezquindad del sujeto sino a un pragmatismo extremo, sin escrúpulos: a diferencia de lo que sucede con Enrique y Efraín, al animal sí hay quien lo compre (...). El comportamiento del abuelo

¹¹² Eduardo Zabaleta, en *Autobiografía fugaz*, distingue en *Los gallinazos sin plumas* entre cuentos violentos y cuentos neutros. No es partidario el crítico Peter Elmore de esta distinción. Nosotros entendemos que efectivamente no se divide el volumen entre cuentos violentos y cuentos neutros, sino que en todos ellos se da un grado similar de violencia, que en algunos casos se expresa de modo físico o más explícito, en otros comparece como una sutil vibración interior.

Según Elmore, *Los Gallinazos sin plumas* están reunidos por afinidad, como *Dublineses* de Joyce (Cfr. 2002:32)

muestra cómo la lógica implacable del mercado sustituye –o, mejor dicho, se yuxtapone– a las normas del parentesco. (2002:40)¹¹³

Esta lectura en clave marxista del cuento es acertada y reveladora, pero deja de lado la primacía que Ribeyro evidentemente confiere al drama individual. Sus personajes exceden la representación de tipos sociales.

Es interesante observar, por ejemplo, cómo tanto el tema del juego de luces como el tema de la mirada, elementos alejados de la crítica social, son cruciales para el estudio de “Los gallinazos sin plumas” y “Mar afuera” (que analizaremos más adelante). Aunque la narración de este cuento ocupa el espacio de varios días, el principio se sitúa al alba y el final en el momento preciso en que ésta llega a su fin y la ciudad se despierta.

No es casual este dato: podría comprenderse todo el cuento como la historia de un despertar, del despertar de Efraín y Enrique a la edad adulta, un darse cuenta (“se *dieron cuenta* de que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula (2010:62)”). Volveremos a esta frase al llegar al estudio del cierre. Aquí es interesante resaltar cómo al contraponer el alba del inicio, tiempo impreciso, de ensoñación febril, de límites borrosos (“Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parecen que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal (2010:51)”) con el final, que es el despertar, se percibe que durante el cuento se ha narrado la

¹¹³ En la misma línea escribe James Higgins: “De forma grotesca don Santos remeda al capitalista que explota a sus semejantes en su afán de sacar ganancias de sus inversiones (1991:31).

traslación de un mundo a otro (de hecho, en mitad del relato, durante la noche cerrada, se cita y se traspasa el dintel de una puerta).

Aunque en todo momento el narrador utiliza la tercera persona del singular, y retrata con precisión las acciones de los personajes sin referirse a sus sentimientos, la historia que se cuenta es una historia interior. Ya la primera escena, esa ensoñación nebulosa, se encuentra en tensión hacia el final del sueño, hacia el despertar del día con la toma de conciencia por parte de los dos protagonistas de su situación de carencia y de la deshumanización paulatina del mundo que les rodea, y que se muestra en el párrafo final con esa imagen de la ciudad animalizada que “abría ante ellos su gigantesca mandíbula” (2010:62).

Al tratar más humanamente al animal que a la persona, o a la persona como a un animal, se comete una violenta injusticia inicial, motora de la acción, que es la que, acentuada al final, va a provocar que los resortes salten y que el final se desencadene de la manera inexorable en que lo hace. “-¡Mi pobre Pascual! Hoy día te quedarás con hambre por culpa de estos zamarros. Ellos no te engríen como yo. ¡Habrà que zurrarlos para que aprendan! (2010:53)”. “¡Pascual, Pascual..., Pascualito! –cantaba el abuelo (2010:56)”. “¡Si se muere de hambre –gritaba-, será por culpa de ustedes! (2010:58)”.

Desde el primer momento, el narrador va a asociar a esos dos niños que salen al alba en busca de basuras con una “especie” que regresa a su “nido” cuando “la luz desvanece el mundo mágico del alba (2010:53)”. El término que da título al relato, “gallinazos sin plumas”, se utiliza por primera vez en el texto de manera genérica, haciendo alusión a esa “especie”. Al comenzar el invierno (tiempo de frío, tiempo inhóspito) el cerdo se muestra insaciable y el abuelo Don Santos manda a sus nietos al muladar, para que regresen con los cubos más llenos. Resulta curioso constatar cómo, cuando el domingo Efraín y Enrique llegan al barranco:

En los acantilados próximos los gallinazos espiaban impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra, como si quisieran acorralarlos. Efraín gritaba para intimidarlos y sus gritos resonaban en el desfiladero y hacían desprenderse guijarros que rodaban hasta el mar. (2010: 54)

Y cómo, al pasar los días:

Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad. (2010: 54)

A fuerza de tener que comportarse como gallinazos, acaban confundiendo con ellos. Lo que antes se percibía como enemigo (como distinto, como “otro”), acaba asimilándose como un igual y hay un cambio sustancial en los dos niños, que pasan a formar parte de ese lugar y laboran al lado de los gallinazos; han pasado de ser personas en un ambiente hostil a convertirse en “gallinazos sin plumas”, perfectamente en armonía con el ambiente del muladar. Esta nueva condición que reviste a los protagonistas, es recordada por el abuelo: “-¡Pero no importa! Yo me encargaré de él. ¡Ustedes son basura, nada más que basura! ¡Unos pobres gallinazos sin plumas! (2010: 57-58)”.

La penúltima alusión al término pone de manifiesto el culmen de este proceso de deshumanización (que adoptando este sentido, más personal que social, puede asociarse al concepto acuñado por Marx de “alienación”, convertirse en otro). El término “gallinazos” vuelve a aparecer en la última página como, paradójicamente, el lugar donde huir: ¿Dónde vamos? Donde los gallinazos. Al ser considerado como

otro, el personaje se acaba convirtiendo en otro. Los que no eran gallinazos acaban siéndolo a fuerza de ser tratados como tales; mientras “don”, tratamiento de señor, es el que recibe el abuelo, cuando no lo es en esencia, y nos interesa este desajuste porque sobre él pivota el final de la historia.

Según James Higgins, Don Santos, también deshumanizado, “es una patética víctima del medio ambiente. Largos años de pobreza han convertido un deseo natural de bienestar económico en una obsesión que ha venido a fijarse en el cerdo. De hecho, el cerdo es un símbolo de una obsesión malsana por el dinero (...). Al alimentar al cerdo (...), Santos alimenta la obsesión que lo devora psicológicamente hasta despojarlo de su humanidad”. (1991: 29).

El peso del “medio ambiente” al que se refiere Higgins se manifiesta en la caracterización de la ciudad. Ésta se define en el relato como un lugar inhóspito y animalizado dispuesto a engullir a quien abra el portón de la calle, y al ser humano como animalizado también en medio de esas condiciones de vida (como muestra radical de animalización del hombre es el destino que corre Pedro, el perro que tiene nombre de persona, que es una muestra de ternura de un hermano a otro, y que acaba engullido por el cerdo, lo que desencadena el desenlace).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Enrique cogió a su hermano con ambas manos y lo estrechó contra su pecho. Abrazados hasta formar una sola persona cruzaron lentamente el corralón. Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta de que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula.

Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla. (2010: 62)

De acuerdo con los recursos terminativos que enumera Kunz y que se han señalado en el epígrafe 2.2.1. *Los recursos terminativos*, en este cuento se observa:

En cuanto al desenlace (solución/resultado final de los conflictos, problema, enigmas, etc., de la trama/historia): puede hablarse de una solución final del conflicto, de una justicia poética final, pues los niños huyen. Pero esa justicia final queda cuestionada en el mismo texto. Al acto postrero de violencia se alude elípticamente. Sólo “llegaba rumor de una batalla”. Tanto la utilización del pretérito imperfecto como la elección del término “batalla” nos trasladan la sensación de un proceso todavía en curso, aunque fuera ya de la vista del lector. Efraín y Enrique huyen, pero esta huida dista de ser feliz o victoriosa. Lo que les recibe son las fauces de la ciudad despierta. El futuro comparece desprovisto de esperanza y de tintes optimistas, y en ningún momento se clausuran los problemas planteados al inicio del cuento.

Junto al desenlace en este sentido trágico, se produce una toma de conciencia por parte de los personajes. Hablábamos de “Los gallinazos sin plumas” como un cuento que narra un despertar. No hay alusión explícita a los sentimientos del personaje, y sin embargo de fondo se narra un proceso interior que aflora al final del relato. En la frase anterior al cierre, a la que ya hemos aludido anteriormente, “- ¡Pronto!- exclamó Enrique precipitándose sobre su hermano- ¡Pronto Efraín! ¡El viejo se ha caído al chiquero! ¡Debemos irnos de acá! - ¡Adonde? –preguntó Efraín. -¡Adonde sea, al muladar, donde podamos comer algo, donde los gallinazos! (2010:62)”, ya se produce la culminación de un proceso de reconocimiento, por parte de Efraín y Enrique, de cuál es su lugar, una aceptación de su situación: el lugar de los despojos, el lugar de la basura, el lugar, en fin, de los

gallinazos sin plumas, se ha convertido en su “hogar”, en el refugio a la hora de escapar. En el cierre, de manera explícita, se alude a una toma de conciencia: “se dieron cuenta” de que la hora celeste había terminado y la ciudad, “despierta y viva”... Los personajes despiertan al mismo tiempo que lo hace la ciudad.

Este último rasgo se remarca mediante la circularidad. Como ya hemos anotado anteriormente, se advierte una vuelta al marco narrativo: el cuento comienza con la luz nebulosa del alba; pasan varios días mientras se sucede la historia, y al final de la narración se hace alusión a que la hora del alba ha terminado y se ha hecho de día.

Hay un silencio final, no se cuenta la batalla entre el cerdo y el abuelo, que se convierte en un rumor. Según Elmore, “La diacronía, sin embargo, no dispersa la tensión de la anécdota; por el contrario, la proyecta hacia un *in crescendo* que, diestramente, remata en un desenlace al cual hace más eficaz el aura de lo solo entrevisto y sugerido. El duelo a muerte entre el abuelo cojo y su insaciable cerdo solo se insinúa (en una frase lacónica) –“desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla”-, pero esa reticencia produce un escalofrío comparable al que provoca el fin de ‘La gallina degollada’, de Horacio Quiroga (2002:38)”.

No se relata el futuro, ni se cierran las incógnitas del destino de Efraín y Enrique, pero todo hace prever que en esa ciudad que abre sus fauces será inhóspito. En el cierre se advierten recursos que acentúan la relatividad del carácter conclusivo, porque se hace referencia al portón de la calle, que “se abre”, y a la ciudad “despierta y viva”, que comienza su andadura en el nuevo día. Pero están mezclados estos términos, antitéticamente, con otro de gran fuerza expresiva y terminativa, perteneciente al campo semántico del “final”: “terminado”, “la hora celeste había terminado”.

Se hacen alusiones a acontecimientos o procesos finales, actividades y procesos finalizadores, y el primero que señala Marco Kunz es la partida o la huida, abandonar un lugar. Es éste un proceso

final por excelencia, y el que sucede en “Los gallinazos sin plumas”, donde los hermanos salen físicamente de la casa, con todo lo que ello conlleva de finalización de la dinámica anterior, y de su vida al lado del abuelo. Y esta huida se realiza “lentamente”, como recordatorio de la dificultad de esa partida, en condiciones ínfimas. Esta lentitud pone un contrapunto a la clara precipitación hacia el final, retratada mediante verbos de acción, en pretérito perfecto simple: “cogió”, “estrechó”, “cruzaron”, “abrieron”.

Hay una anticipación del desenlace, un preaviso en el interior del texto que señala que la narración se encamina hacia un final inequívoco. La última noche de luna, Enrique se detiene en el dintel de la puerta. Esa puerta significa la entrada en un nuevo mundo. “Al entrar al corralón sintió un aire opresor, resistente, que lo obligó a detenerse. Era como si allí, en el dintel, terminara un mundo y comenzara otro fabricado de barro, de rugidos, de absurdas penitencia (2010:86)”. Ese dintel anuncia lo que después se confirmará: que el destino es opresor.

Termina un mundo y empieza otro, y este nuevo comienzo puede sugerir inicialmente una apertura en el discurso, un cambio real de paradigma, una cierta esperanza. Pero esto es tanto para el personaje como para el lector una ilusión que no habrá de cumplirse, y así se muestra léxicamente: los términos futuribles van significativamente acompañados de epítetos negativos: así, no se dice “presagios”, sino “malos presagios” no se dice a solas “presentimiento”, sino “mal presentimiento”, y los sustantivos que se escriben inmediatamente después de ese mundo que empieza al otro lado de la puerta son “barro”, “rugidos” y “penitencias”. Ese “futuro”, ese “nuevo mundo”, no contiene una apertura, es inevitable y cerrado, cae más bien como una losa oprimente, en este caso sobre personajes

inocentes. “El final (...), aunque abierto, no deja posibilidad alguna para la esperanza. La brutalidad con la que [Efraín y Enrique] han sido tratados por el abuelo parece prolongarse en su futura vida en la ciudad, con el fin de la hora celeste (Pérez Esáin, 2008:40)”.

Interior “L”

“Interior L”, escrito en Madrid, en 1953, narra la historia del colchonero que contempla a su hija y recuerda un episodio del pasado, cuando ella se quedó embarazada y el abogado consiguió sacarle dinero al chico para que no fueran a juicio. El colchonero, cansado de su vida tan amarga, recuerda dulcemente aquellos días en los que disfrutaba de ese dinero, y le insinúa a su hija Paulina que vuelva a acostarse con Domingo.¹¹⁴

Según Peter Elmore, “el párrafo inicial de “Interior L” tiene, en efecto, una cualidad poderosamente visual, como si lo registrara una cámara (...). Más adelante, en cambio, resulta claro que los antecedentes de la anécdota y la circunstancia del colchonero están filtrados por la subjetividad de este: en la terminología de James, el personaje funciona como reflector de conciencia. Precisamente, la fórmula que Henry James juzgaba más propicia a la creación del espejismo mimético es la que el autor de *Los gallinazos sin plumas* emplea, con matices, a lo largo de todo el volumen: una voz externa, en tercera persona, enfoca el relato desde el punto de vista de uno de los personajes (2002:46)”.

¹¹⁴ En una entrada de su diario, fechada el 11 de octubre de 1953, Julio Ramón Ribeyro se refiere a la publicación de este cuento en una pequeña antología del relato peruano. Lo publica su hermano sin autorización del propio Ribeyro. “Interior L”, escribe, es la versión que escribí en Madrid de mi viejo relato ‘El colchonero’” (2008:26).

Habla Elmore de “comicidad realista”: “Interesa advertir que, al alejarse de la idealización sentimental de la pobreza, el cuento no se orienta hacia la prolija sordidez del naturalismo. La atmósfera del relato es humorística, pues los personajes están dispuestos al acomodo y la conciliación con su realidad (2002:47)”. No son personajes activos en la transformación del entorno opresor que les rodea (el padre delega en la hija la responsabilidad y ella no responde con ímpetu ni secundando ni rechazando la insinuación del padre), pero tampoco absolutamente pasivos: toman opciones conscientes y reaccionan ante la situación. Los personajes están mirados de frente, no desde arriba, no con conmiseración o exaltación de una naturaleza por encima de las circunstancias: el colchonero pretende prostituir a su hija para amenazarle después a Domingo con llevarle ante los tribunales por abuso de una menor y volver a sacarle dinero; y la chica no es tampoco sujeto pasivo de su destino: al recordar los hechos en ningún momento el padre evoca a su hija como víctima inocente.

El alejamiento de la idealización sentimental de la pobreza efectivamente se da, pero lo que provoca a nuestro modo de ver es una distancia entre la circunstancia y el personaje, que le confiere al personaje un estrecho marco de libertad. Las circunstancias, durísimas, se reflejan sin aspavientos, y dando a entender que el personaje puede sentirse presionado, pero no determinado por ellas. Desde este marco de la acción se anticipa claramente el final: “Lo pensaré”, responde Paulina ante la propuesta de su padre.

En este cuento se advierte muy bien la tesis que manteníamos de que el final en Ribeyro es efectivamente necesario (no podía haber sido de otra manera, y hacia él confluyen todos los elementos del

cuento), y no por ello cerrado, con interpretación única y definitiva, pues las últimas palabras aluden explícitamente al futuro.

En el transcurso de este cuento se van alternando dos planos: primero es el plano real, después el recuerdo, y por último se retoma esa realidad inicial, que ya no es exactamente la misma, pues ha sido trastocada radicalmente por ese recuerdo, que es el que va a desencadenar el final.

Al principio y, -como bien destaca Elmore, a la manera cinematográfica de recreación de los detalles y narración escénica- hace su entrada el colchonero “con su larga pértiga de membrillo sobre el hombro y el rostro recubierto de polvo y de pelusas (...), limpiándose el sudor con el dorso de la mano (Ribeyro, 2010:63)”. Agotado, desplomado sobre el catre observa “las trenzas negras de Paulina y su espalda tenazmente curvada. Un sentimiento de ternura y de tristeza lo conmovió. Paulina era lo único que le quedaba de su breve familia (Ribeyro, 2010:63)”.

La mirada a su hija desencadena primero el recuerdo del breve tiempo en que gozó de sosiego económico. Y la mirada a su hija le devuelve de nuevo a la realidad. Pero ya esa realidad está teñida por el recuerdo y, ante la misma imagen de la hija (la nueva descripción se inicia significativamente aludiendo a los mismos detalles de la primera) las percepciones y las conclusiones son otras: “El colchonero observó la trenza partida de su hija, su espalda amorosamente curvada, sus caderas anchas. La maternidad le había asentado. Se la veía más redonda, más apetecible. De pronto una especie de resplandor cruzó por su mente (Ribeyro, 2010:71)”. Tras ese “de pronto”, se desencadena el desenlace.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Consideramos como parte del cierre esta mirada que el colchonero le echa a su hija después de recordar el dinero que ganó con ella. En esa

nueva mirada ya se advierte el claro cambio de paradigma que ha producido el recuerdo. Allí se advierte el resultado de un cambio interior, el desenlace de la batalla interior que se ha librado en el corazón del personaje mientras recordaba.

Otro argumento que sostiene la dilatación del cierre algunas líneas más arriba del último párrafo es el hecho de que inmediatamente antes de este punto el protagonista se realiza a sí mismo una pregunta, pregunta que resume su sentir, sus argumentos interiores. Transcribimos el párrafo anterior al cierre:

Hacía de esto ya algunos meses. Desde entonces iba haciendo su vida así, penosamente, en un mundo de polvo y de pelusas. Ese día había sido igual a muchos otros, pero singularmente distinto. Al regresar a su casa, mientras raspaba el pavimento con la varilla, le había parecido que las cosas perdían sentido y que algo de excesivo, de deplorable y de injusto había en su condición, en el tamaño de las casas, en el color del poniente. Si pudiera por lo menos pasar un tiempo así, bebiendo sin apremios su té cotidiano, escogiendo del pasado solo lo agradable y observando por el vidrio roto el paso de las estrellas y las horas. Y si ese tiempo pudiera repetirse... ¿Era imposible acaso? (Ribeyro, 2010:70-71)

“¿Era imposible acaso?”. Lo que queda del cuento se entiende como el intento de respuesta a esa pregunta, como contestación a ese anhelo de sentido y de una vida agradable, y como tal lo hemos considerado íntegro como cierre. Lo transcribimos a continuación:

Paulina inclinada sobre la cocina soplaba en los carbones hasta ponerlos rojos. Un calor y un chisporroteo agradables invadieron la pieza. El colchonero observó la trenza partida de su hija, su espalda amorosamente curvada, sus caderas anchas. La maternidad le había

asentado. Se la veía más redonda, más apetecible. De pronto una especie de resplandor cruzó por su mente. Se incorporó hasta sentarse en el borde del catre:

— Paulina, estoy cansado, estoy muy cansado... necesito reposar... ¿Por qué no buscas otra vez a Domingo? Mañana no estaré por la tarde.

Paulina se volvió a él bruscamente, con las mejillas abrasadas por el calor de los carbones y lo miró un instante con fijeza. Luego regresó la vista hacia la cocina, sopló hasta avivar la llama y replicó pausadamente.

—Lo pensaré”. (Ribeyro, 2010:71)

De nuevo no se encuentran aspectos exteriores o “éticos”, no hay un cambio en la presentación tipográfica, no hay anuncios y señales paratextuales del final, ni tampoco señales no paratextuales (anuncios metanarrativos del final inminente, fórmulas de despedida o referencias a la realidad extraliteraria). En cuanto a los aspectos interiores o “émicos”: nos encontramos ante un desenlace trágico, de fracaso o claudicación del padre ante la dura situación que vive, y de un posible consentimiento de la hija ante la idea de acostarse con Domingo para chantajearle después por dinero. El acontecimiento del cuento, que es la pregunta del padre a la hija (“¿Por qué no buscas otra vez a Domingo?”), se encuentra en tensión con el final del relato, donde se encuentra la respuesta. El acontecimiento, y veremos que será una constante en la narrativa corta ribeyriana, conduce a un subrayado final de la conciencia del personaje. En este sentido, comprobamos el carácter reflexivo (y no de acción) de la respuesta final de Paulina (“Lo pensaré”).

Es preciso destacar en el cierre de este cuento el valor finalizador del cambio de paradigma al que hemos aludido antes, y que podemos denominar, utilizando el término empleado por Marco Kunz, comparabilidad contrastiva: hay un paralelismo entre la situación final y la inicial (en ambas la misma mirada del padre a la

hija), pero contrastan fuertemente entre ellas, pues el recuerdo ha variado la forma de mirar del protagonista.

En el cierre de “Interior L” se alternan la narración y el diálogo. Según Marco Kunz: “Los modos discursivos en sí no pueden considerarse como recursos del final (pero sí el cambio de uno a otro): constituyen, sin embargo, el medio en que aparecen otros procedimientos y motivos que actualizan su potencialidad terminativa de manera más o menos intensa, según se ven fomentados o moderados por el carácter dinámico o estático del modo dominante en el cierre (1997:157)”. Antes de ahondar en esta idea conviene subrayar, como también señala el autor en otra ocasión, que la tendencia inherente al modo discursivo puede invertirse.

Es lo que sucede en este caso, donde la parte dialogada muestra un carácter estático, deteniendo la acción y provocando sus consecuencias de una manera silenciosa, detenida. Al inicio del cierre narrado se describe el movimiento: Paulina sopla en los carbones hasta ponerlos rojos, y el calor invade la habitación, y el colchonero contempla a su hija y, “de pronto” (parece que se precipita la acción), un pensamiento “cruzó” (elemento cinético) su mente, y “se incorporó” hasta sentarse en el borde del catre, como quien tiene prisa por conocer el resultado de sus cavilaciones.

Pero, entonces, se introduce el diálogo deteniendo ese apremio: “— Paulina, estoy cansado, estoy muy cansado... necesito reposar... ¿Por qué no buscas otra vez a Domingo? Mañana no estaré por la tarde”. Se utilizan dos veces los puntos suspensivos, que suspenden a la figura del padre y su cansancio y su debilidad, deteniéndolos ante los ojos de su interlocutora; hay un regodeo en ese cansancio, y se sobrentiende que la pregunta posterior, en sí misma escandalosa, ruidosa, se dice en ese marco pausado y con la voz quebrada por el

agotamiento (juega con ello el hablante buscando una respuesta afirmativa por parte de Paulina). Se vuelve entonces a la acción narrada, y Paulina reacciona ante la pregunta: primero se vuelve “bruscamente” (puede interpretarse, “con escándalo”), lo mira con fijeza. Luego regresa la vista hacia la cocina y ya replica “pausadamente”.

Esa inflexión final, el pasar de la brusquedad a la pausa puede comprenderse como un recurso terminativo sutilmente eficaz relacionado con la referencia a actividades o procesos finalizadores (como son, por ejemplo, frenar, pararse, inmovilizarse). Decrece la tensión y, de nuevo, la palabra detiene: “—Lo pensaré”.

“Cuando en el cierre se interrumpe una conversación después de una última réplica transcrita (que no es necesariamente la última del diálogo), el lector tiene la impresión de cierta falta de acabamiento estético, de ‘apertura’ de la historia, de una especie de *‘finis in media res’* que sugiere una continuación (Kunz, 1997: 156)”.

En este caso la intervención última de Paulina, aludiendo al futuro que después no se va a narrar, crea efectivamente una sensación de apertura y contribuye a plasmar esa “relatividad del carácter conclusivo” a la que ya nos hemos referido.

Nótese además que, en esos últimos renglones del relato, en lugar de hallarse una eliminación de los estímulos perceptibles (*fading*), en vez de ocurrir una disminución de las sensaciones ópticas, con tradicional valor terminativo (crear oscuridad, apagar la luz), Paulina “sopló hasta avivar la llama”. Esto contribuye también a esa sensación de apertura: hay algo que continúa vivo, que se anima, que resplandece, no algo que se agota y termina. Y este es el marco en el que se inserta esa partícula final: “Lo pensaré”.

Sin embargo, nos damos cuenta de que esa apertura que se crea formalmente no influye en la coherencia interna del relato, que acude fielmente a su cita con ese preciso final. Como ya hemos señalado en varias ocasiones, la trama de estos cuentos es primordialmente un

acontecimiento interior, un proceso de actividad mental. Y la trama interior queda perfectamente resuelta: el padre mira, recuerda, hace una pregunta a su hija y la hija responde aceptando la posibilidad de un sí. Ribeyro ha narrado la actividad mental del protagonista, y en el cierre deja entrever las vibraciones interiores de Paulina, que primero se vuelve bruscamente y después contesta ya con pausa. Que después vaya o no en busca de Domingo, es ya información adicional y concluyente que Ribeyro se calla con cautela, parándose hábilmente, y trasladando necesariamente el foco de atención a esa trama interior.

Y ese lugar donde se detiene le define como narrador: el silencio después de las palabras de su personaje; no añade nada, no concluye nada, manifestando esa imposibilidad de una conclusión teórica, lo que no impide que el cuento haya quedado conscientemente clausurado en un punto que pone de relevancia el lugar donde transcurre la trama: el interior y no el exterior. Al “acto postrero de violencia” se alude de nuevo elípticamente: efectivamente el lector no conoce los avatares que siguen al punto y final. Pero sí es clara la sensación de que los personajes han tomado ya un partido y lo han aceptado, que ésa es su respuesta al mundo oprimente que en ese momento les rodea.

Mar afuera

En “Mar afuera” (París, 1954) Ribeyro presenta a un personaje sumiso, cuya sumisión le llevará a la muerte. Es un personaje construido muy coherentemente, que muere como ha vivido, y un ejemplo paradigmático del personaje pasivo habitual en la narrativa

corta de Julio Ramón Ribeyro¹¹⁵. Así se muestran normalmente los personajes de Ribeyro, profundamente humanos en su debilidad, poco dados a las heroicidades y a los cambios drásticos de tendencia vital. Se repite, en cierto modo, el esquema de “Interior L”: Dionisio se echa a la mar de madrugada con Janampa y va comprendiendo que el otro, acostumbrado a ganar, quiere matarle porque la Prieta, la mujer que ama, eligió a Dionisio en su lugar.

Ésta es la trama del cuento, que de nuevo transcurre en la intimidad del personaje, que analiza los avatares que le rodean, bucea en su pasado en busca de causas y finalmente comprende, pero no actúa en contra del destino, simplemente lo integra como inevitable. Desde esa postura paralizada, el personaje funciona como un espejo inmóvil que registra los movimientos alrededor, tiene sensaciones y contempla su pasado. A través del narrador en tercera persona, el lector se introduce en esa intimidad.

“Dionisio, en ‘Mar afuera’, y María, en ‘La tela de araña’, son también protagonistas cuya labor principal consiste sobre todo en evocar los antecedentes de sus respectivos predicamentos y en registrar los detalles del escenario en el cual se hallan. Como el Danilo de ‘El primer paso’, se distinguen por ser focalizadores eficaces, pero actores estáticos e impotentes: no por azar, los tres acaban cumpliendo el rol de víctimas que los designios de otros les imponen” (Elmore, 2002:50).

El protagonista de “Mar afuera” se encuentra desde el inicio perdido, sometido, fracasado: “no puede resistir la voluntad de su

¹¹⁵ Según Peter Elmore, el personaje de *La palabra del mudo* suele estar por debajo de las circunstancias. “Incluso los [personajes] que sucumben sin resistencia son sujetos que podrían elegir otra manera de enfrentarse a la adversidad o el peligro: en el mundo de *Los gallinazos sin plumas*, la fatalidad es solo aparente, pues no hay un orden metafísico y rígido que deba cumplirse. Si el paradero final de un personaje parece prefijado por una voluntad ajena a éste, esa voluntad casi siempre es personal y nunca resulta abstracta” (2002: 53).

victimario, Janampa, que le ordena embarcarse con él en una madrugada ominosa” (Elmore, 2002:50). En esta misma línea, señala Peter Elmore, cómo “lo que ocurre es más bien una rendición ante una fuerza superior” (2002:50), cómo el vínculo de poder que conecta al protagonista con su antagonista “cobra la forma de una sujeción casi hipnótica, fatal” (2002:51).

Esta idea se ve especialmente reforzada en un momento crucial del relato, cuando Dionisio se plantea la posibilidad de una reacción. Se pone en evidencia que el personaje tiene, a pesar de la delicada situación, algo de margen de libertad de movimientos. Julio Ramón Ribeyro siempre pone de manifiesto este margen de libertad, estrecho, pero decisivo. “Sin embargo, tal vez podría hacer algo. Podría ponerse de rodillas, por ejemplo. Podría pactar una tregua. Podría, en todo caso, luchar...” (Ribeyro, 2010: 79). Nótese que la gradación de reacciones posibles es de menos a más: la primera requeriría menos coraje, la última más. Y en este orden mide el personaje sus posibilidades y no a la inversa, como parecería más lógico: luchar, y si no es posible, pactar. Pactar y, si no es posible y no queda más remedio, suplicar. En cualquier caso, y de esta manera que ya retrata su ánimo, Dionisio se plantea la posibilidad de una reacción activa.

Y, entonces “elevando la cara, donde el miedo y la fatiga habían clavado ya sus zarpas, se encontró con el rostro curtido, inmutable, luminoso de Janampa. El sol naciente le ponía en la melena como una aureola de luz” (Ribeyro, 2010:79). Aquí se ejemplifica con mucha potencia la idea de la sumisión a una fuerza que se percibe como superior. El protagonista es un ser herido, cansado y atemorizado. El antagonista tiene atributos divinos: la

inmutabilidad y la luz. Dionisio se siente traicionado por el azar y baja la cabeza.

Vemos cómo las líneas de análisis esenciales en el relato anticipan y señalan claramente el final: el juego de luces y sombras al que se hace significativamente alusión en numerosas ocasiones a lo largo del cuento, contribuye a señalar, como ya hemos visto, esa superioridad de Janampa que marca el relato inalterablemente desde el principio hasta el final (“A veces, al ladear ligeramente el semblante, la luz se le escurría por los pómulos sudorosos o por el cuello desnudo y se podía adivinar una faz hosca, decidida, cruelmente poseída de una extraña resolución” (Ribeyro, 2010:72)), o “Nerviosamente buscó Dionisio en su pantalón un cigarrillo y en el momento de encenderlo aprovechó para mirar a Janampa. Un segundo de luz sobre su cara le mostró unas facciones cerradas, amarradas sobre la boca y dos cavernas oblicuas incendiadas de fiebre en su interior” (Ribeyro, 2010:74).

Ese mismo juego de luces y sombras contribuye también en un segundo sentido a la comprensión del cierre. “Mar afuera” transcurre a la hora incierta del alba, cuando se confunden la luz y la sombra, cuando el día todavía no ha despertado pero la noche no ha muerto, horas extrañas de batalla entre esa luz y esa sombra.

Es curioso cómo, al observar detenidamente el relato, se advierte una inversión de las connotaciones de la luz: Dionisio la ansía y la nombra como esperanza, pero cuando ésta acontece sólo ilumina lo grotesco y cruel de la situación: “A veces escrutaba el cielo, con el vivo deseo de verlo destefñirse” (Ribeyro, 2010:73), o “La respuesta de su compañero lo tranquilizó en parte a pesar de que abría una nueva veta de temores. Además, sobre la línea de la costa, se veía un reflejo rosado. Amanecía, indudablemente” (Ribeyro, 2010:75).

Ante esta previsión de luz, Dionisio le dice a Janampa que va a echar la red, en un último intento por defender ante sí mismo la

normalidad de la situación. Pero, entonces, Janampa por primera vez explicita que no ha venido a pescar. La ilusión de luz se transforma en constatación del miedo.

La luz tiene también la connotación del conocimiento. Pero ese conocimiento no va a ser en ningún caso liberador, sino más bien al contrario. Cuando llega la mañana comienza la angustia de Dionisio al atar cabos, al comprender las sospechas de la Prieta, que se había fijado en que Janampa siempre rondaba por los alrededores de la casa cuando se acostaban. “¡Amanecer!” (Ribeyro, 2010:78), y entonces, cuando se ve claro, se conoce: “Dionisio lo miró a los ojos. Al fin podía verlos, cavados simétricamente sobre los pómulos duros. Parecían ojos de pescado o de lobo. ‘Janampa tiene ojos de máscara’ había dicho una vez la Prieta” (Ribeyro, 2010:78).

Con la luz llega el descubrimiento de la naturaleza del oponente y del destino aciago. La luz no libera como era de esperar, sino que significa el descubrimiento de la cruenta realidad. El amanecer precipita el desenlace.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Dionisio hundió los brazos en el mar hasta los codos y sin apartar la mirada de la costa brumosa, dominado por una tristeza anónima que diríase no le pertenecía, quedó esperando resignadamente la hora de la puñalada. (Ribeyro, 2010:79)

Junto a un desenlace trágico (todavía no se ha producido la puñalada, que se calla, pero ese silencio está cargado de malos augurios), hay una toma de conciencia por parte de Dionisio, pues todo el cuento constituye la narración de un proceso de darse cuenta el personaje de la situación en la que se encuentra y del peligro que corre; el

196

personaje inconsciente se va convirtiendo en un personaje consciente. El acontecimiento del cuento, que es la salida en barca de Dionisio con Janampa, subraya finalmente la interioridad del personaje. No culmina explícitamente en la muerte de Dionisio, sino que ésta se silencia, quedando reservadas las últimas líneas para hacer referencia al sentimiento del personaje que “mira” (veremos cómo este verbo se repite en los cierres ribeyrianos, ligado a la connotación de “comprender” o “conocer”, “darse cuenta”), que siente tristeza y que espera con resignación.

Funciona como marcador temporal el plazo fijado al inicio y que se repite a lo largo de todo el relato: el alba, el amanecer que, como ya hemos explicado anteriormente, es esperanza que queda truncada.

En cuanto a las actividades y procesos finalizadores, el “quedó esperando” resulta esclarecedor para el análisis, pues muestra por un lado que ya ha llegado ese final que el personaje espera al igual que el lector, pero pone de manifiesto que ese final no va a comparecer o no es el esperado. Hay recursos que refuerzan la relatividad del carácter conclusivo: de nuevo el día comienza, y la puñalada no se produce; se calla, pero se espera, y esta espera no cierra pero tampoco libera al personaje permitiéndole un futuro lleno de posibilidades. “El motivo de la espera suele provocar, por la renuncia a contar el suceso esperado, cierta impresión de que la historia no está completa y continuará (Kunz, 2002: 239)”. Es preciso destacar cómo en el final de Ribeyro se traiciona de algún modo la impresión de apertura que conlleva la espera. Hay efectivamente una sensación superficial de apertura: un futuro que se nombra y no se relata. Pero el verbo “esperar” aparece en este texto absolutamente despojado de un sentido liberador o de incógnita. El final todavía no ha llegado, pero

llegará inevitablemente, lo que confiere a cualquier intento de lucha un carácter vano, un movimiento inútil¹¹⁶.

Se pueden advertir efectos acústicos y visuales: hay una fijación de la imagen (*freezing, stasis*) de Dionisio con los codos hundidos en el mar, a la espera, y es esa la imagen que queda con fuerza dibujada en la mente del lector.

Mientras arde la vela

Este cuento¹¹⁷, escrito en París en 1953, narra la historia de Mercedes. Ella cuelga la última sábana y entra en su habitación, donde arde una vela en el candelero. Moisés duerme sobre la cama con el pecho descubierto y el niño Panchito ovillado en un rincón.

Ella resuelve acostarse cuando se apague la vela y durante ese tiempo recuerda los acontecimientos del día: cómo dos obreros trajeron a su marido cargado y le contaron que había sufrido un accidente; subió mareado al andamio y cayó de cabeza. El marido despertó del desmayo, se puso a gritar y a dar vueltas por la habitación con un periódico incendiado. Ella tuvo que atacarlo para apagar el fuego. Lo empujó y él cayó golpeándose la cabeza contra el suelo, inconsciente. Le dieron por muerto. Después de una breve

¹¹⁶ Tal vez por ello no existe en el universo ribeyriano, como hemos explicado y como iremos comprobando a lo largo de los análisis, una gran distancia entre el destino de quienes se resignan y el de quienes deciden rebelarse.

¹¹⁷ En una entrada de su diario, con fecha de 5 de octubre de 1954, Ribeyro se refiere a “Mientras arde la vela” como un cuento redondo, técnicamente más acabado, pero sin la vitalidad ni la fuerza de “Los gallinazos sin plumas”. Cfr. *La tentación...*, p.39.

desesperación, a Mercedes le invadió un gran sosiego. Pensó en la verdulería que podría abrir con sus ahorros, y en que con su marido vivo ese sueño sería impensable.

Queda poco para que la vela se consuma. Mercedes coloca la botella de aguardiente junto a las herramientas de su marido alcohólico, se acuesta a su lado y se frota las manos con la sensación de que ya han dejado de estar agrietadas.

En esta ocasión nos encontramos ante un personaje sorprendentemente activo, o mejor, reactivo, capaz de rebelarse contra aquello que obstaculiza la consecución de sus deseos. “Si la falsa resurrección del albañil produce un efecto cómico, casi bufo, el insidioso y simple plan de Mercedes para eliminar a su esposo busca, en cambio, el estremecimiento sorpresivo. El arma con la cual habrá de desembarazarse de Moisés no es blanca ni de fuego. Es, sencillamente, aquello que el esposo alcohólico más desea y más debe evitar” (Elmore, 2002:50). Esta toma de decisión libera al personaje (como veremos, de modo explícito se hace alusión en el cierre a los malos espíritus que se van y a la sensación de que las manos han dejado de estar agrietadas). Al igual que “Interior L”, este cuento narra un período de reflexión, de evocación, que concluye con una decisión, de la que también se callan las consecuencias y el resultado final.

Como ya hemos apuntado, y como interpreta James Higgins, si bien en “La tela de araña” la mujer aparece como una víctima pasiva, “Mientras arde la vela” “nos presenta a una mujer que se rebela contra su condición” (1991:78). La frialdad con la que Mercedes resuelve matar a Moisés, como si de un acto sencillo y liberador se tratara, está acorde con el tratamiento sobrio que se le da al sufrimiento del personaje a lo largo de todo el relato. De nuevo la trama transcurre en el interior del personaje, detenido y pensante. Pero no es la expresión de una subjetividad que se defiende a sí misma, que se justifica o que se regodea en su dolor. Ese dolor se

asume como parte inherente de la vida y la subjetividad del personaje, narrada en tercera persona pero focalizada en el personaje de, se mira desde fuera, sin aspavientos, sin grandes alardes. Discretamente sufre y discretamente resuelve liberarse matando a su marido, que no le quiere dar el divorcio y que no le permite cumplir su sueño de abrir una verdulería. Ante la aparente muerte del esposo, a Mercedes le invade la desesperación y después un gran sosiego, y ella es sujeto pasivo de esas emociones: “Si alguien me viera –pensó- no podría adivinar que mi marido ha muerto” (Ribeyro, 2010:82). Piensa con obstinación en la verdulería, y estos pensamientos le causan una culpa borrosa y una libertad tentadora.

Es un personaje complejo que reacciona con dureza ante un entorno oprimente del que solo se dan algunos detalles repetidos, como las manos agrietadas, de fuerza simbólica que se revela al final del relato, cuando tiene la sensación de que sus manos han dejado de estar agrietadas. Esta revelación cierra la trama psicológica que transcurre en el interior del personaje. El desenlace trágico, sin embargo, deja abierta la línea argumental del asesinato y calla lo que sucede después de esa noche: el lector no sabe si el marido prueba el alcohol o no, ni si una vez muerto Mercedes logra poner la verdulería.

El cronotopo, el tiempo y el lugar de este relato, aparecen ligados a otro elemento al que Ribeyro otorga carácter simbólico (y al que aludiremos a la hora de analizar el cierre): la luz de la vela. El título de este cuento fija el plazo de su desarrollo. Se construye de este modo el relato sobre la espera, con la tensión dramática (débil, sutil, como la luz de la vela), que ello implica. Según James Higgins, la vela simboliza la pobreza e ilumina el lugar, retratando la miseria del espacio en el que se desarrolla la acción: “no sólo es un síntoma de su penuria en cuanto todos sus vecinos tienen lámparas, sino que

alumbra la pobreza de la casa” (1991:79). Este hecho se explicita en el relato, cuando la protagonista posa la mirada en su marido, en su hijo, “en los viejos utensilios, en la miseria que se cocinaba silenciosamente bajo la débil luz” (Ribeyro, 2010:80). Asimismo, según Higgins, la vela simboliza también el estado psicológico de la protagonista: “la llama oscilante parece ser una metáfora de su propio espíritu, que lucha contra la negra desesperación que amenaza con ahogarla. Su decisión de no acostarse hasta que se apague la vela, refleja una resistencia para resignarse pasivamente a la suerte que implacablemente se le impone”. (1991:79). Sin embargo, para Crisanto Pérez Esáin lo que simboliza la vela es la vida a punto de extinguirse del marido de Mercedes. En cualquier caso, los adjetivos con los que la protagonista designa la luz de la vela la hacen portadora de malos presagios: “cobraba (...) un aire insustancial y falso (Ribeyro201080), en su reflejo había algo “fascinador”, “dañino” y la llama “se enroscó en los objetos como un reptil” (Ribeyro, 2010:81). Estos malos presagios apuntan a la naturaleza trágica del desenlace del cuento.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

La delimitación del cierre de este cuento queda evidentemente indicada por la partícula “por último”:

Por último hundió sus brazos hasta el fondo de la canasta. Sus dedos tocaron la curva fría del vidrio. Se incorporó y de puntillas se encaminó hasta la cama. Moisés dormía. Junto a su cabecera estaba la maleta de albañil. La botella de aguardiente fue colocada al lado del nivel, de la plomada, de las espátulas salpicadas de yeso. Luego se metió bajo las sábanas y abrazó a su marido. La vela se apagó en ese momento sin exhalar un chasquido. Los malos espíritus se fueron y solo quedó Mercedes, despierta, frotándose

silenciosamente las manos, como si de pronto hubieran dejado de estar agrietadas. (Ribeyro, 2010:86)

Se puede observar un desenlace trágico, no para el personaje (a quien los malos espíritus abandonan), pero sí para el lector testigo, pues finalmente Mercedes resuelve matar a su marido y le pone al alcance la botella que previsiblemente le matará. Y, junto al desenlace trágico, y reconociéndolo ya como constante en este volumen de cuentos de Ribeyro, advertimos una toma de conciencia por parte del personaje. Ella comprende el orden de sus prioridades, que no está dispuesta a renunciar a su sueño de poner una verdulería, y que ese fin va a justificar los medios que va a emplear: con la toma de decisión al final termina el desasosiego de ella (los malos espíritus de van) y hay un cierto restablecimiento del orden vertido hacia un futuro que no se cuenta, pero que ya ha transformado a la protagonista, ese cambio ya se ha culminado antes del punto y final. Es preciso destacar que la realidad exterior no ha cambiado, pues de hecho las manos de Mercedes siguen agrietadas. Y, sin embargo, sí ha ocurrido una transformación interior que ha variado la percepción del personaje. Nos encontramos de nuevo ante la historia de una decisión, de un proceso de corte psicológico.

Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales, como “se fueron”, “extinguió”.

En cuanto a los marcadores temporales: tiene mucha fuerza en este texto la claridad con la que se llega al final de un plazo fijado: “Me acostaré cuando termine de arder” (Ribeyro, 2010:80), plazo que hace referencia también al mismo título: “Mientras arde la vela”. “El título mismo del relato, esa frase adverbial que indica enigmáticamente un lapso en el cual algo se produce, no mide en

verdad el tiempo de una aventura, sino la duración de un recuerdo” (Elmore, 2002:49).

Se advierten términos del campo semántico final, con clara fuerza terminativa, como “por último”.

Hay efectos acústicos y visuales: eliminación de estímulos perceptibles (*fading*), reducción de la visibilidad al apagarse la vela; se hace referencia a que ésta se apaga “sin exhalar un chasquido”, y ella se queda sola frotándose “silenciosamente” las manos.

En cuanto a los recursos estilísticos y retóricos, observamos una conjunción de coordinación (y) al interior de la última frase: “Los malos espíritus se fueron y solo quedó Mercedes, despierta, frotándose las manos, como si de pronto hubieran dejado de estar agrietadas”.

Hay circularidad, alusiones a detalles del principio (a las manos agrietadas, signo externo que manifiesta el cambio interior al que hemos aludido: “como si...”). Esta proliferación de detalles similares acentúa la comparabilidad contrastiva entre las situaciones inicial y final.

Se observan recursos que acentúan la relatividad del carácter concluso: vista hacia un futuro incierto y un desconocimiento por parte del lector del devenir de la historia y del cierre de las líneas argumentales. De nuevo se enuncia un postrer acto de violencia al que se alude elípticamente y, sin embargo, el personaje ya tiene la sensación interior de algo concluso: se mira al inicio las manos agrietadas por la lejía, y al final vuelve a mirar las mismas manos agrietadas, pero para ella ahora simbólicamente más suaves, “como si hubieran dejado de estar agrietadas”.

En la comisaría

“En la comisaría” está escrito en París, en 1954¹¹⁸. En el patio de una comisaría los detenidos conspiran en voz baja y miran al panadero, pálido de miedo. El comisario ha prometido dejar salir a quien le pegue una paliza. Martín, que tiene un pasado de peleas callejeras (“se miró los puños, aquellos puños rojos y sarmentosos que en Surquillo habían dejado tantos malos recuerdos”(Ribeyro, 2010:87)), se debate internamente entre pegar al panadero y llegar puntual a su cita con Luisa a las doce en la parada del tranvía o cumplir la promesa que le hizo a ella de no volver a meterse en líos, faltar a la cita, y lograr que ella crea la verdad: que solo lo han detenido esta vez por no pagar una cerveza. Finalmente pega al panadero y queda en libertad.

El juego ribeyriano entre realismo social e historia personal al que aludimos en páginas anteriores se muestra de modo paradigmático en este cuento. Hay claras alusiones a la problemática social que ha afectado al desarrollo del personaje: la autoridad del comisario que se presenta como corrupta, la referencia a las incontables peleas del pasado en Surquillo, el sufrimiento como inherente a esta trayectoria. Todos estos elementos actúan como condicionantes opresivos del comportamiento actual del personaje. Pero este retrato social se conjuga con la historia de una batalla

¹¹⁸ El 4 de diciembre de este año, Julio Ramón Ribeyro escribe en su diario: “Acabo de terminar ‘En la comisaría’, último cuento de mi libro. Tuve necesidad de beber media botella de vino rosé para realizar mi proeza. No sé qué tal habrá quedado. Temo releerlo para no sufrir una decepción” (2008:45).

interior, donde se pone de manifiesto la libertad del individuo para reaccionar de una u otra manera ante aquel entorno opresivo.

Esta batalla se ilustra mediante las voces de los personajes secundarios: Luisa y Ricardo. Como ángel y demonio, las voces de ambos resuenan en la conciencia de Martín. Ricardo personifica el pasado, es la voz a la que tradicionalmente ha atendido Martín y que ahora le exhorta a pegar al panadero: “Anímate, es tu oportunidad...” (Ribeyro, 2010:87), “no necesitarás ser muy brusco” (Ribeyro, 2010:87), “además, acuérdate que a las doce, en el paradero del tranvía...” (Ribeyro, 2010:89). Luisa personifica el futuro, la calma, la vida nueva: “Muchas veces lo había llamado al orden y él, en cierta forma, había obedecido. Hacía más de dos meses que no se disputaba con nadie” (2010: 90).

Al pegar al panadero, Martín queda en libertad y se encamina, ya libre, hacia su futuro. Pero conforme se acerca a ese destino (Luisa que agita su bolsa de baño, saludándole en la distancia), toma conciencia de que el pasado no le ha abandonado: no cae sobre él la justicia social, sino la justicia interna de la conciencia; sale de la comisaría libre, pero condenado por sí mismo. Una vez más Ribeyro destaca la importancia y la independencia de la trama psicológica y de la interioridad del personaje frente al juego de los elementos externos. De nuevo el personaje ribeyriano comparece como un ser a cuya condición es inherente el fracaso y para quien los avatares externos son simplemente pruebas tras las cuales toma conciencia de ello.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Transcribimos a continuación el análisis del cierre, cuyo inicio hemos situado en el momento en el que Martín sale de la comisaría, y “como quien despierta de un sueño”, se ve libre. Esta alusión al despertar señala una transición entre el resto del relato (que queda calificado

como un mal sueño) y este fragmento final, considerado una vuelta al estado de vigilia y una toma de conciencia por parte del personaje:

Como quien despierta de un sueño, se vio de pronto libre, en la calle, en el centro mismo de su domingo bajo un sol rabioso que tostaba la ciudad. Adoptando un ligero trote, comenzó a enfilar rectamente hacia el paradero del tranvía. El ritmo de su carrera, sin embargo, fue decreciendo. Pronto abandonó el trote por el paso, el paso por el paseo. Antes de llegar se arrastraba casi como un viejo. Luisa, sobre la plataforma del paradero, agitaba su bolsa de baño. Martín se miró los puños, donde dos nuevas cicatrices habían aparecido y, avergonzado, se metió las manos en los bolsillos, como un colegial que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta. (2010:95)

En cuanto al desenlace, se advierte de nuevo un desenlace trágico y de reconocimiento por parte del personaje, que esconde las manos en los bolsillos, pues conoce su carga y su culpa.

Se detecta también la resonancia del final: hay un simbolismo acentuado en la figura del viejo a la que se hace ilusión. Viejo es el que carga la vida a sus espaldas. Martín lleva su pasado a cuestas, su trayectoria marcada.

De nuevo se observan alusiones a actividades y procesos finalizadores: partir, abandonar un lugar (la comisaría); se siente “libre” y sin embargo está condenado (hay similitud con el final de “Los gallinazos sin plumas”, donde tras la huida aparece también el destino como una carga. En el breve espacio del cierre, el personaje comienza corriendo al saberse libre, y va frenando al comprender la naturaleza de su condena (“frenar”, elemento de fuerza terminativa clara, recurso cinético), conforme comprende que su libertad es solo ficticia. Se calla el futuro de Martín, el esperado encuentro con Luisa

y la reacción de ésta. Y, sin embargo, en el interior el personaje, que ha envejecido en pocas líneas, la trama comparece perfectamente clausurada.

La tela de araña

Julio Ramón Ribeyro termina de escribir “La tela de araña” en París, en 1953. Narra la historia de María, que ante las promesas de Justa, sirvienta en la casa vecina, de que un tal Felipe Santos será su salvador y le dará trabajo, se marcha de la casa de doña Gertrudis, donde el niño Raúl le acosa permanentemente. En la habitación de una pensión espera a Felipe Santos sintiéndose libre, hasta que éste llega y ella comprende que va a vivir todavía más sometida que antes.

María es tal vez el personaje más soñador de este volumen de cuentos, o al menos el de mayor capacidad de ilusión y confianza. Es un personaje inocente que sueña con una vida mejor y para conseguirla es capaz de creer cualquier cosa, de aceptar cualquier salida. Se trata de un personaje activo al inicio del cuento, pues toma la resolución de cambiar de circunstancias, pero finalmente pasivo, pues María se siente prisionera indefensa de unas circunstancias que nuevamente se le imponen, y no trata de huir de ellas. Como viene siendo habitual Julio Ramón Ribeyro resalta la debilidad del personaje frente a su entorno, y la inevitabilidad de su fracaso. James Higgins interpreta que la araña, presente en el título y en la esquina de la habitación en la que ella espera a Felipe Santos, es un símbolo del depredador urbano. Según Higgins, el contexto implícito de este relato es la industrialización y la expansión urbana de los años 40 y 50 y “la experiencia de María no es sólo la de una mujer en una sociedad dominada por los hombres, sino también la de una inmigrada de las provincias” (1991:77) que encuentra en la ciudad un

ambiente inhóspito del que desconoce el funcionamiento, sintiéndose en todo momento atrapada.

El desenlace empieza antes del cierre, con “en pocos minutos, sin embargo, su optimismo había decaído. Algo ocurría muy dentro de ella... como si ellos le estuvieran reservando alguna sorpresa maligna” (Ribeyro, 2010:103). Esta es la historia de la frustración de una esperanza.

María no tiene escapatoria (el cerrojo está significativamente corrido), y se cierne sobre ella una atmósfera oprimiente, como una tela de araña donde el insecto es al fin cazado. Un poco antes del cierre, ella baraja las posibilidades que le quedan si evita su destino (de un modo parecido al razonamiento que le lleva también al Dionisio de “Mar Afuera” a pensar en ello): “Miró hacia la puerta, cuyo cerrojo estaba corrido. Detrás de ella quedaba la ciudad con sus luces rojas y azules. Si franqueaba la puerta, ¿adónde podría ir? En Justa ya no tenía fe y la niebla debía haber descendido” (Ribeyro, 2010:104).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

María levantó el mentón lentamente, sin ofrecer resistencia. Había en su gesto una rara pasividad. Pronto sintió en su cuello el contacto de aquella mano envejecida. Entonces se dio cuenta, sin ningún raciocinio, de que su vuelo había terminado y que esa cadena, antes que un obsequio, era como un cepo que la unía a un destino que ella nunca buscó. (Ribeyro, 2010:104)

Se trata de un desenlace trágico: la muerte o el fracaso de una esperanza. De nuevo la trama de este fracaso transcurre en el interior del personaje, entre sus cavilaciones y sus recuerdos. Se puede

identificar un proceso de toma de conciencia, simbolizado en esta ocasión con la araña que teje su tela. El personaje va cobrando conciencia de su lugar en esa tela de araña, y “entonces se dio cuenta”. De nuevo Ribeyro utiliza este verbo explícitamente en el cierre, como sucede también en “Los gallinazos sin plumas”. Este proceso de reconocimiento se produce “sin ningún raciocinio”, es decir, el sujeto es elemento pasivo en esta búsqueda de sentido: las circunstancias obligan a comprender.

Al llegar el cierre se advierte un cambio en el discurso: es narrativo frente al discurso directo inmediatamente anterior.

María levanta el mentón “lentamente”, como la respuesta pausada de Paulina, con una resignación grave ante el destino que ella no ha buscado, y esta lentitud contribuye a una congelación de la imagen. Como margen para su libertad queda simplemente el cómo tomarse su destino, y lo acepta con rara pasividad, esta sensación de extrañeza ante el sentimiento final también se ve en “Mar afuera”, con aquella “tristeza que diríase no le pertenecía”.

En cuanto a las alusiones a acontecimientos o procesos finales, encontramos términos del campo semántico final: su vuelo había “terminado”, y una acumulación de partículas negativas: “sin” “sin”, “nunca” manifiestan la carencia y la imposibilidad.

Hay una comparabilidad contrastiva entre la libertad que ella siente al inicio del cuento, al llegar a la habitación donde espera a Felipe Santos (“sintió un extraño sentimiento de libertad. Le pareció que el mundo se dilataba, que las cosas se volvían repentinamente bellas” (Ribeyro, 2010: 96)) y la sensación de ahogo que siente al tacto de la mano de él en el cuello al final del cuento, en esa misma habitación que le prometía libertades.

Vemos cómo de nuevo conviven en el cierre elementos de clara fuerza finalizadora, que contribuyen a acentuar el carácter conclusivo del texto, y el silencio final que elude narrar el abuso de Felipe Santos a María: el texto se detiene justo antes, dando a entender una

continuidad de la escena que se desconoce, y sin embargo la sensación es de una oprimiente cerrazón desde el punto de vista psicológico del personaje.

El primer paso

“El primer paso” (París, 1954) cuenta la iniciación de Danilo en la vida criminal. Al principio opuso alguna resistencia, pero Panchito lo acosaba día y noche, y ahora le espera en un bar para cumplir su primer encargo. Ansía la libertad y huir con Estrella. Mientras dura la espera evoca su pasado, y también sus ansias de libertad. Panchito llega, Danilo sale del bar en medio de la niebla y, cuando gira la cabeza hacia atrás, advierte que han comenzado a seguirlo.

Danilo es un personaje que mira a su pasado para justificar o explicar su presente. Es en este sentido un personaje pasivo, parapetado tras sus circunstancias, que opone únicamente una tenue resistencia a Panchito, que le acosa para que se inicie en la delincuencia. Danilo es inseguro y altivo. Le irritan los demás porque no tienen espíritu de revuelta, por su alegría mediocre, ese sentimiento de superioridad el pago adelantado por sus acciones.

James Higgins asocia el personaje de Danilo a “la famosa viveza criolla”, que Sebastián Salazar Bondy define en *Lima la horrible* como una mezcla de “inescrupulosidad y cinismo”. El vivo es aquel que consigue sus propósitos de modo ilícito e ingenioso.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Pensó que dentro de unas horas estaría instalado en el ómnibus, atravesando los arenales amarillos. Todo eso iba a suceder porque había conocido a Panchito, porque su madre había muerto, porque tenía un terno verde... Su mirada se posó en las casas, en los letreros de los bares, en las luces altas de los edificios, con esa vaga melancolía que precede a todo viaje. Volteando la cara, divisó a dos hombres que venían caminando. La neblina le impidió advertir que eran los mismos que bebían cerveza en el bar. Sigilosamente, habían comenzado a seguirlo. (Ribeyro, 2010:110)

En cuanto al final y la estructura de la trama, el desenlace de este cuento es la toma de conciencia por parte del personaje. Al principio y al final se hace alusión a los motivos que el protagonista juzga como causas de su situación actual: “Danilo pensó que si su madre no hubiera muerto, que si no fuera por esa riña donde perdió los dientes, que si no tuviera un solo terno verde, no tendría que estarse a esa hora en el bar, con el ojo clavado en el reloj de péndulo y el espíritu torturado por la espera” (Ribeyro, 2010:105), escribe el narrador como primera línea del relato. Y: “Pensó que dentro de unas horas estaría instalado en el ómnibus, atravesando los arenales amarillos. Todo eso iba a suceder porque había conocido a Panchito, porque su madre había muerto, porque tenía un terno verde...” (Ribeyro, 2010:110).

Hay una referencia a los mismos datos que, sin embargo, en cada ocasión responden a un concepto completamente distinto: al inicio, parecen condicionantes negativos, justificaciones de por qué ha llegado donde ha llegado. Al final, cuando el protagonista ha tomado “conciencia de la importancia de su misión”, todo alrededor le parece miserable y ridículo y su misión clandestina una gran empresa. Entonces vuelve sobre esas causas que ha recordado al principio, pero ahora las enuncia, no como justificaciones, sino como peldaños necesarios y como bendiciones del azar que le han permitido llegar hasta allí (no lo habría conseguido de no ser por esas

experiencias previas). El acontecimiento del relato, que es la iniciación del personaje en la vida delictiva, se encuentra en tensión con el proceso reflexivo que este hecho provoca.

Como en ocasiones anteriores, vemos esta circularidad, en este caso con autocita explícita del *incipit*, pero no hay identidad sino comparabilidad contrastiva. Del mismo modo que en “Interior L” el padre vuelve a mirar a la hija como al inicio pero esa mirada ha sido completamente transformada, en esta ocasión la alusión a los mismos datos también da cuenta de una profunda transformación interior.

La toma de conciencia de Danilo se produce dentro de un marco de autoengaño por parte del personaje. Como sucederá con otros personajes ribeyrianos (por ejemplo, Pablo Saldaña en “Explicaciones a un cabo de servicio”), el discurso que Danilo se narra a sí mismo no responde a la realidad externa. Y así, “el pretendido pez gordo se revela como un patético fracasado, y la ironía de la conclusión del relato es que anda tan iluso que sigue sin caer en la cuenta” (Higgins, 1991:17).

Se pueden observar recursos que acentúan la relatividad del carácter concluso. Hay señales de incertidumbre: la niebla, los dos hombres que le siguen sin que él se dé cuenta y un futuro al que se alude y que no se nos narra (de nuevo el acto postrero de violencia, la acción criminal, se calla; sólo se narra el momento previo). El cuento, como apunta su título, es la narración de ese “primer paso”, que es siempre un paso interior, de toma de una decisión. Que luego ese camino que se inicia quede frustrado o no, forma parte de una historia diferente, la de las consecuencias de una decisión, que no forman parte del proceso de la misma, pues no se conocen en el momento de tomarla.

Se hace mención a actividades incoativas, inversión de acontecimientos finales: Hay una nueva vida que comienza, algo que va suceder; el narrador habla de la “vaga melancolía que precede a todo viaje”. Sin embargo, estos recursos que acentúan la relatividad el carácter conclusivo del cuento, se combinan con señales argumentales que apuntan a que ese futuro está condenado: se da la vuelta y divisa a dos hombres que él no reconoce (hay algo de inconsciencia en el personaje, o incluso de inocencia) y que han comenzado a seguirle.

Junta de acreedores

Escrito en París, en 1964, este cuento narra la historia de Don Roberto, un pequeño tendero al que le sobreviene la ruina. Consciente de ella y de la sordidez que le rodea (acreedores, su mujer, su hijo, las relaciones personales que se ven empañadas), corre hacia el malecón donde tiene recuerdos felices y se detiene en la baranda: no sabe el lector si este personaje sometido por las circunstancias, incapaz de sobreponerse a ellas, saltará o no.

Don Roberto es un personaje profundamente humano y pasivo, que no está a la altura de sus circunstancias y que termina huyendo de ellas. Se enfrenta a su ruina económica, y espera la reunión de los acreedores. Siente vergüenza al mirarse la muñeca desnuda, lo ha vendido todo. Pero al narrar la historia de la ruina económica, Ribeyro está narrando en realidad la historia de una ruina personal (que se ejemplifica en las breves conversaciones que tiene con su mujer y su hijo), y es ésta la finalmente le desestabiliza.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Situamos el inicio del cierre en el momento en el que sobreviene la oscuridad y Don Roberto piensa en el Malecón como el lugar donde huir:

Había oscurecido. Un olor a mar saturaba el ambiente. Don Roberto pensó en el malecón. Allí se estaba bien. Había un barandal ondulante, una hilera de faroles amarillos, un mar oscuro que batía incesantemente la base del barranco. Era un lugar apacible donde apenas llegaban los rumores de la ciudad, donde apenas se presentía la hostilidad de los hombres. A su amparo se podían tomar grandes resoluciones. Allí él recordaba haber besado por primera vez a su mujer, hacía tanto tiempo. En ese límite preciso entre la tierra y el agua, entre la luz y las tinieblas, entre la ciudad y la naturaleza, era posible ganarlo todo o perderlo todo... Su marcha se hizo acelerada. Las tiendas, las personas, los árboles, pasaban fugazmente a su lado, como incitándolo a que estirara la mano y se aferrara. Un olor a sal hirió sus narices.

Aún faltaba mucho, sin embargo... (Ribeyro, 2010:126)

Este cuento narra de nuevo la culminación de un proceso de toma de conciencia por parte del personaje protagonista. Según Elmore, “El último relato de la colección, ‘Junta de acreedores’, ilustra bien a través de su protagonista, don Roberto, el espectro de emociones y actitudes que la comprensión de la propia impotencia suscita” (2002:52), el personaje comprende a lo largo de las páginas del relato su propia ruina, y se dirige al lugar alejado donde “apenas se presentía la hostilidad de los hombres”.

Se trata de un desenlace trágico, que muestra el fracaso del propósito inicial del personaje, que es precisamente no huir y no

desfallecer. “-Hay que conservar la dignidad –es lo único que todavía no he perdido” (Ribeyro, 2010:111).

El cierre muestra una clara precipitación hacia el final mientras Don Roberto corre y pasan a su lado a gran velocidad las tiendas y los coches, como invitándole a que se agarre y se mantenga en el mundo, pero la sensación es de una inevitable celeridad. Este final muestra de modo paradigmático la convivencia de elementos que acentúan el carácter “concluso” del texto (cae la oscuridad, sobreviene el final del personaje), y una clarísima apertura final, esta vez evidente, señalada mediante recursos que acentúan el su carácter relativo: “faltaba mucho” para cualquier final, y el texto no termina con punto sino, muy significativamente, con puntos suspensivos.

Hay un alejamiento o una huida, el personaje, que deja atrás el mundo que había conocido porque lo percibe como extraño, y el único personaje extranjero que aparece en el relato (el acreedor Ajito, el extraño, el otro, el en teoría más alejado), es el que le muestra fraternidad.

¿Se suicida? No se sabe. El mismo Ribeyro al hablar sobre ello en el texto transcrito en páginas anteriores pone después un símbolo de interrogación. Pero sí resulta claro que el personaje ha tomado plena conciencia de su dura situación económica, moral y vital.

Cuentos de circunstancias (1958)

La insignia

En el relato fantástico¹¹⁹ “La insignia”, escrito en Lima en 1952, Ribeyro presenta a un personaje¹²⁰ que un día cualquiera, al pasar por

¹¹⁹ Hemos defendido en páginas anteriores que el final no es una herramienta aislada que permite analizar sólo una parte del texto, sino que se revela como fecunda al estar intrínsecamente relacionado con el sentido general del texto. No es nuestro propósito adentrarnos en estas páginas en la naturaleza de la literatura fantástica ribeyriana, pero anotamos brevemente cómo, en el caso de la literatura fantástica, la relevancia del final es, si cabe, todavía más patente, pues marca la naturaleza definitiva de la fantasía expuesta. Hasta llegado ese momento el texto queda abierto: al fenómeno sobrenatural puede dársele una explicación natural unas líneas más adelante, el personaje puede despertarse súbitamente de un sueño o descubrirse que estaba loco... todos estos movimientos argumentales pueden hacer variar la fantasía emprendida. Sólo el final le pondrá su adjetivo definitivo.

Tzvetan Todorov, en su obra básica *Teoría de la literatura fantástica* (1970), le da un lugar al final en su definición del género fantástico:

“Le fantastique, nous l’avons vu, ne dure que le temps d’une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu’ils perçoivent relève ou non de la “réalité”, telle qu’elle existe pour l’opinion commune. *À la fin de l’histoire* [el subrayado es nuestro], le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l’une ou l’autre solution, et par là même sort du fantastique. S’il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d’expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l’oeuvre relève d’un autre genre: l’étrange. Si, au contraire, il décide qu’on doit admettre de nouvelles lois pour la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux” (1970:46).

Vemos cómo la decisión que determina la naturaleza fantástica se toma siempre al llegar el final de la historia. Todorov define el género fantástico

como fronterizo entre lo extraño y lo maravilloso. Es un género que aparece y desaparece, siempre en presente. Escribe Todorov que, si pusiéramos entre paréntesis el final (que en muchas ocasiones supone el despertar de la ilusión fantástica: se descubre que el personaje ha tenido una alucinación por consumir drogas, que ha soñado, etc.), muchas más obras podrían considerarse puramente fantásticas. Pero, en las mismas páginas alude el autor a la existencia de textos que mantienen la ambigüedad hasta el final, lo que significa también más allá de él. Este dominio de la ambigüedad define la mejor fantasía.

Julio Ramón Ribeyro es autor en su mayoría de cuentos realistas y, sin embargo, manteniendo el tono neutro y la mirada ácida, no tiene reparos en hacer algunas incursiones fantásticas, en cuentos como “La insignia”, “Doblaje”, “Demetrio”, “El libro en blanco”, “Ridder y el pisapapeles” o “Los jacarandás”.

¹²⁰ En una carta fechada en 1968, dirigida a Wolfgang Luchting y recogida por éste en *Ribeyro y sus dobles* (1971:242), comprobamos el contenido autobiográfico de este relato. Escribe Ribeyro: “Lo que yo me propuse al escribir el cuento fue criticar a un tío mío que, porque se aburría, decidió ingresar a una agrupación llamada Los Caballeros de Colón. Yo quise varias veces sonsacarle algo sobre esa secta o cábala seudosecta, pero nunca me dio respuestas claras. Probablemente lo hacía por respetar los estatutos de su organización, pero a mí se me ocurrió que no me daba informaciones porque no sabía él mismo de qué trataba el asunto”. Se reproduce esta misma carta den *Pasos a desnivel* (1971:168-172). El volumen incluye un ensayo de Wolfgang A. Luchting acerca del relato “La insignia” titulado “Informe sobre videntes” (VID. pp. 159-167). Allí interpreta el cuento como un relato sobre el compromiso político y alude también al escepticismo del autor. En la citada carta, Ribeyro critica duramente este artículo. Opta por la citada interpretación autobiográfica y desdena cualquier intención política: “Ese cuento fue escrito en 1951 o 1952, no recuerdo bien, en una época en que yo era completamente apolítico o quizás más bien conservador y burgués por inercia social más que por convicciones. Estaba descartado pues de mi proyecto toda idea de alusión al compromiso político”. Sólo asume como adecuada la alusión al escepticismo. Nos interesa esta última consideración,

el malecón, encuentra una menuda insignia de plata y se la mete en el bolsillo. Queda allí olvidada hasta que manda a lavar el traje y redescubre el pequeño objeto brillante. Decide usarla y de este modo empieza un encadenamiento de extraños acontecimientos. El protagonista se ve envuelto en reuniones de una intrigante asociación, de la que recibe los más insólitos encargos, que realiza con dedicación. Nunca llega a comprender la naturaleza de la asociación, la incoherencia de su “discurso” o la inconsistencia de su situación y, sin embargo, termina presidiéndola: “Uso una toga orlada de púrpura con la que aparezco en los grandes ceremoniales. Los afiliados me tratan de vucencia. Tengo una renta de cinco mil dólares, casas en los balnearios, sirvientes con librea que me respetan y me temen, y hasta una mujer encantadora que viene a mí por la noche sin que yo la llame” (Ribeyro, 2010:133).

Este ascenso al poder desde el desconocimiento absoluto implica un aferramiento irreflexivo a las convenciones sociales (simbolizadas por la insignia, objeto encontrado por casualidad, que abre las puertas del éxito sin un subyacente discurso justificativo) y descubre, en palabras de James Higgins, “la imagen de una sociedad donde los hombres son incapaces de comunicarse a nivel individual y humano (...). Por lo tanto, el diálogo se mantiene a base de clichés” (1991:131).

Según Isolina Rodríguez Conde:

La perspectiva de desrealización, caracterizada por la inverosimilitud y una actitud del narrador que oscila entre la crítica y el fatalismo (...) se mantiene a lo largo de la narración en un proceso de tensión acumulada que estalla en el momento final en una nueva ironía que instaura definitivamente la ambigüedad (1984:27)

pues el cierre del cuento guía al lector precisamente hacia la cuestión del escepticismo.

En estos relatos Ribeyro mantiene la ambigüedad al llegar el final, momento en el que el personaje reconoce y asume la fantasía. En el prólogo a su *Antología de la literatura fantástica* (Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares), Bioy Casares escribe que “algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; (...) Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista de la literatura fantástica”. Dentro de esta corriente enmarcaríamos a Ribeyro, que hace que se cuele en un mundo ordinario un único hecho extraordinario. Es curioso constatar cómo, entre los relatos realistas y los relatos fantásticos de Ribeyro no hay una ruptura real.

Prevalece la ambigüedad en ambos, el personaje se construye sobre una *hésitation* y vive en la incertidumbre, tanto en los relatos realistas como en los cuentos fantásticos. El personaje ribeyriano es normalmente un personaje no heroico, que asume con cierta pasividad tanto la desalentadora realidad como la insólita fantasía. Ribeyro construye personajes que sufren un extrañamiento respecto a su entorno, sus reacciones ante el mundo son similares, ya sea éste el mundo real o el mundo real en el que se introduce un elemento fantástico, como si este movimiento no importara demasiado de cara al tono del relato. La fantasía que desarrolla Ribeyro se construye sutilmente, y sus características más hondas se revelan al llegar al final.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia y, si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle. A lo más, me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra, esperando

confiado los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala. (Ribeyro, 2010:133)

Situamos el comienzo del cierre en este punto del texto por la presencia de la partícula “a pesar de todo esto”, que parece contener en sí todo lo relatado anteriormente, marcando de este modo un punto y aparte. Nos encontramos ante una conclusión meditativa, donde se produce una toma de conciencia por parte del personaje, que tras preguntarse explícitamente por el sentido de la insólita situación que vive, asume su “absoluta ignorancia”. De nuevo el acontecimiento del cuento (el encuentro de la insignia) ha conducido a un subrayado de la conciencia del personaje.

Se advierte en el cierre una condensación del conjunto, de todo lo narrado anteriormente, y el empleo de palabras como “todo”, “absoluta”, “siempre”, “inexorablemente”, que precipitan el final del texto, cuya última palabra es, sin embargo, en contraste con la sensación de seguridad y de acentuación del carácter “concluso” del texto que transmiten las palabras anteriores, el término “cábala”. En el final se trasluce un escepticismo que asume que toda nuestra búsqueda de certezas culmina en una conjetura (“cábala”, según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, significa, en su primera acepción “conjetura”, “suposición”). Isolina Rodríguez Conde detecta al analizar este relato un “abandono de todo intento de preguntarse por el significado” (1984:26) y James Higgins acentúa el instinto gregario que lleva al personaje a “rehuir el riesgo de asumir una existencia independiente y a aferrarse a la seguridad de las convenciones sociales” (1991:129) y cómo, a través del narrador, se “reitera una y otra vez que el significado de las actividades de la organización y los fines que se propone son un misterio para él [personaje protagonista]” (1991:29).

En el cierre de “La insignia”, el enigma queda confirmado, pero no explicado o resuelto. Este esquema se repetirá,

significativamente, en el resto de los relatos fantásticos de Ribeyro: en todos ellos hay un reconocimiento por parte del personaje, que identifica y asume un enigma que sin embargo no se explica, manteniendo de este modo el autor la ambigüedad.

El banquete

Escrito en Lima, en 1958, “El banquete” narra la historia de Fernando Pasamano, que dilapida su fortuna en reformar su casa y organizar un banquete para el presidente, con el que le une un parentesco lejano que él cree que será suficiente para que acepte la invitación. Quiere transmitirle sus pretensiones: una embajada en Europa y un ferrocarril a sus tierras de montaña. Consigue el inverosímil fin de que el presidente acceda a asistir, y consigue trasladarle durante el banquete sus ruegos y que éste acepte. A la mañana siguiente, su mujer le despierta gritando: aprovechando el multitudinario festín, un ministro ha dado un golpe de Estado y el presidente se ha visto obligado a dimitir.

El narrador en tercera persona, semiomnisciente, focaliza el relato en el personaje protagonista, Fernando, trasladando al lector sus planes, sus anhelos y sus desvelos. El personaje es de nuevo activo, incluso extraordinariamente activo, en cuanto a la intervención para la construcción de su propio destino. Fernando Pasamano es un hombre con fe en que sus apuestas tendrán feliz resultado, que no escatima en riesgos y que de modo excesivo prepara ese banquete que cree que le garantizará la felicidad. Y, efectivamente, sus esfuerzos surten efecto y logra atraer al presidente a su casa, comunicarle sus pretensiones y que éste le prometa

cumplirlas. Consigue aquello que parecía inverosímil. Pero, al final, se impone el azar, variable con la que el personaje no había contado. De nuevo se narra la arbitrariedad a la que es sometida vida de los personajes, la inutilidad de las certezas y los planes seguros. Ribeyro traslada a sus lectores un terreno de inseguridad y de duda permanente.

De este cuento se desprende una crítica social, que es destacada por James Higgins: “La inmoralidad del sistema se manifiesta en el comportamiento de ambos [personajes del relato], porque tanto Pasamano como el Presidente se ajustan a un código tácito que permite la distribución de favores políticos a la discreción personal del Presidente, al margen de los procesos constitucionales. (...) Pasamano se ve frustrado por los caprichos del sistema político que ha querido explotar” (1991:63).

El tiempo se encuentra en tensión hacia el acontecimiento anunciado al inicio del relato, que es el banquete que se le va a dar al presidente. Y también el lugar se proyecta y transforma mirando hacia ese evento: la casa va mutando: suelos, jardín y mobiliario... Ribeyro establece un paralelismo con una transformación también a nivel personal: “como aquél que se compra unos zapatos, y decide que para estrenarlos necesita camisa nueva, y medias nuevas, hasta llegar al calzoncillo nuevo” (Ribeyro, 2010:134). De nuevo el cronotopo se encuentra claramente en función del personaje, no tiene ninguna independencia al margen.

Según Isolina Rodríguez Conde, en este relato “el recurso de la ensoñación hábilmente utilizado prepara el clímax de la caída final, del despertar violento a una realidad de atrapamiento y, una vez más, de frustración total, de la cual narrador y narratario se hacen cómplices en curioso guiño de complacencia con el lector” (1984:29).

James Higgins identifica la ironía final del relato, justificada por la tesis de James P. Chambers: Pasamano ha facilitado inconscientemente el golpe de Estado, ya que su estrategia para

acceder al presidente proporciona a los rivales la opción de hacerse con el poder¹²¹.

ANÁLISIS DEL CIERRE:

A las doce del día, don Fernando fue despertado por los gritos de su mujer. Al abrir los ojos, la vio penetrar en el dormitorio con un periódico abierto entre las manos. Arrebatándoselo, leyó los titulares y, sin proferir una exclamación, se desvaneció sobre la cama. En la madrugada, aprovechándose de la recepción, un ministro había dado un golpe de Estado y el presidente había sido obligado a dimitir. (Ribeyro, 2010:138)

Nos encontramos ante un desenlace trágico, de frustración y fracaso de las expectativas del personaje protagonista. De nuevo, el fracaso en el que culmina la trama externa planteada al inicio del cuento pone el acento en el proceso de reconocimiento por parte del personaje. El párrafo del cierre queda claramente delimitado por la separación temática de todo el relato anterior, pues inicia una instancia nueva, que es precisamente la del reconocimiento: el personaje descubre su nueva realidad. Esta idea se ve reforzada por la utilización del verbo “despertar” y por el “abrir los ojos”. De este modo, el acontecimiento del cuento aparece de nuevo ligado al proceso de reconocimiento.

Junto a la presencia de acontecimientos finales como “se desvaneció”, el cierre acentúa la relatividad del carácter “concluso” del texto. Se señala un nuevo comienzo, se alude a un nuevo tiempo que comienza, pues el ministro ha dado un golpe de Estado al que

¹²¹ Cfr. HIGGINS, James: *Cambio social...*, p.64. En el texto original de CHAMBERS, James P: *Doubt and Uncertainty in the Short Stories of Julio Ramón Ribeyro...*, p.74.

seguirá un nuevo estado de cosas, pero de ese orden ya el personaje protagonista no formará parte. El cuento queda totalmente cerrado desde el punto de vista del personaje y de los argumentos narrativos que se daban al inicio del texto (la organización del banquete, la invitación del presidente y la consecución de unas pretensiones determinadas).

Doblaje

Escrito en París, en 1955. Este cuento trata un tema clásico dentro del género fantástico: el doble. El personaje protagonista vive en Londres y es pintor. Se obsesiona con la idea del doble, que ha leído que vive en las antípodas de uno, y en un arrebato coge un vuelo hacia Australia. Allí acaba olvidando el tema, pero prolonga su estancia porque se enamora de Winnie, de comportamiento algo excéntrico, que a veces le trata con suma naturalidad, otras con distancia. Alquila una casa en las afueras de la ciudad e invita a Winnie a pasar el fin de semana. Le entra un ataque de celos al observar la familiaridad con la que ella se mueve por la casa, se pelean, rompen, ella le llama loco y él regresa a Londres. Al llegar por fin a su hotel londinense, el botones le avisa de que ayer se olvidó el paraguas en el club. Se da cuenta de que alguien (presumiblemente, su doble) ha estado suplantándole durante su ausencia, y ha terminado el bosquejo de madona que él dejara inacabado. El rostro es el de Winnie. Alrededor de la lámpara vuela una mariposa amarilla.

En este relato fantástico, Ribeyro construye una historia en varios niveles. Según Isolina Rodríguez Conde, a partir del momento del enamoramiento de Winnie por parte del personaje protagonista:

Se narra una historia dentro de la otra historia que se desarrollará a partir de la tensión de los mismos recursos y elementos de significación que mantienen en pie la expectativa, aumentan la

tensión y posibilitan un final mucho más desconcertante todavía, en el que las dos historias se funden como parte de un único estado de locura. Hay una relación técnica de analogía entre las dos historias. Este momento está preparado por una vuelta a la realidad aparentemente consistente [el momento en el que el personaje, desengañado por el rechazo de Winnie, repara en lo absurdo del origen de su viaje y decide volver a Londres]. La unidad se mantiene por una única perspectiva del narrador que se continúa hasta el final. (1984:31)

El narrador en primera persona acentúa la focalización en el personaje protagonista. De su interioridad penden, singularmente, los demás elementos. En “Doblaje” la fantasía narrada no le sobreviene al personaje desde fuera, sino que parte de éste (de su interés por el asunto del doble) y se desarrolla, de alguna manera, primero en su interior. También el cronotopo depende absolutamente de sus movimientos interiores: el cambio de escenario físico (de Londres a Sydney) responde a una necesidad espiritual del personaje, y el tiempo que transcurre en el cuento se interrumpe sólo al reconocer el personaje la verdadera existencia del doble (es en este sentido un tiempo psicológico): la fantasía se pone de manifiesto en el momento último de lucidez del personaje, ligada pues a la comprensión del mundo.

Como ya hemos anotado anteriormente, el escepticismo de Ribeyro permite que se abra la puerta a la fantasía con naturalidad: no tan distinto vuelco argumental supone este final y el que veíamos en “El banquete”, donde no se esperaba la intervención aciaga del azar en el transcurso de los hechos. En ambos hay un despertar final, una toma de conciencia por parte del personaje. Pero en “El banquete” ese despertar se produce en el marco de la realidad objetiva, mientras

que en “Doblaje” la toma de conciencia del personaje provoca una profundización en la irrealidad o fantasía. Así lo constata Isolina Rodríguez Conde al referir que, en el momento del cierre de este cuento, la alucinación del personaje “es ahora total y la duda del narrador protagonista es compartida por el lector a modo de complicidad” (1984:31). En “Doblaje” el territorio de lo irreal “permanece irreal, incluso le anexa terreno adicional: el paraguas, el cuadro de la madona terminado, la mariposa amarilla.” (1984:31). A esta mariposa amarilla la señala James Higgins como el elemento sorpresivo que rompe, además de la lógica cotidiana, la lógica interna del relato.

Pero ¿cómo explicar la presencia en un departamento londinense de una mariposa cuyo hábitat natural son los suburbios de Sydney? Tal final es doblemente ilógico, en cuanto no concuerda ni con la lógica cotidiana ni con la lógica interna de la narración. Así, al rematar el relato, refuerza su argumento subyacente, dando a entender que hay en la vida fenómenos que ponen en tela de juicio nuestro concepto del mundo. (1991:157)

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

En el acto me di cuenta de lo absurdo de mi respuesta. El día anterior yo estaba volando probablemente sobre Singapur. Al mirar mis pinceles sentí un estremecimiento: estaban frescos de pintura. Precipitándome hacia el caballete, desgarré la funda: la madona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era de Winnie.

Abatido, caí en mi sillón. Alrededor de la lámpara revoloteaba una mariposa amarilla. (Ribeyro, 2010:145)

El cierre comienza con el “me di cuenta” de “lo absurdo” de mi respuesta. Hay un antes y un después de esta frase, que marca, de nuevo, como viene siendo habitual en los finales ribeyrianos, el

momento en el que el personaje toma conciencia de su situación y de aquello que le ha acontecido (“su rostro era el de Winnie”), lo que produce abatimiento en el personaje.

Hay alusión a acontecimientos o procesos finales: la madona está “terminada” (campo semántico del final) y el personaje “cae” en su sillón (elemento cinético).

Entre la situación inicial y la situación final encontramos una comparabilidad contrastiva. El protagonista vuelve a Londres, al mismo lugar exacto del que partió y advierte diferencias con la situación inicial, que ha mutado durante su ausencia. La alusión final a detalles citados al inicio (la madona que quedara en bosquejo, su hotel) acentúa el paralelismo. El asunto del doble que le impulsó a partir se retoma también en el cierre: había permanecido implícito, pero eludido, durante el desarrollo del relato, preparando de este modo la sorpresa final.

El libro en blanco

Firmado en París, el 8 de octubre de 1993. El protagonista se encuentra con su amiga Francesca, a la que no ve desde hace años. Pasa por un mal momento, pues se ha divorciado y las cosas tampoco van bien económicamente. En su librería descubre un hermoso libro en blanco, regalo de su hermano, y ella se lo regala pensando que, como escritor, le sacará más partido. El protagonista coloca el libro en su estantería y lo olvida. Entonces le empiezan a ir mal las cosas: le echan del trabajo, le resurge una úlcera estomacal, su madre enferma. Después de curiosos avatares, sospecha de los poderes nocivos del libro y lo arroja en el rosal del parque Monceau. Días

más tarde le muestra a un amigo visitante el parque y, al llegar al rosedal, observa atónito que en el rosedal donde tiró el libro no quedan más que ramas secas.

El narrador en primera persona relata las peripecias del personaje. Cuenta las calamidades que le suceden con el tono neutro que caracteriza a Julio Ramón Ribeyro. Utiliza las palabras exactas y ninguna excesiva, no se regodea en ningún momento del cuento, no se detiene hasta llegar al final. El personaje, con el que se identifica el lector (eficazmente a través de la primera persona), asume con cierta normalidad los cambios de su vida, y sólo al final, al tomar conciencia de los poderes del libro, queda “paralizado”. El elemento fantástico, que se introduce al inicio del relato, es el elemento omitido después durante el transcurso de los hechos: no se hace mención a él, el personaje desconoce su papel en aquello que le va sucediendo. El lector sospecha conexiones, que van haciéndose más explícitas al acercarse el final (el poema que anuncia los poderes destructivos del libro en blanco) y que se evidencian en el cierre.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Admiramos los macizos de tulipanes y para concluir lo conduje hasta el rosedal. Al llegar quedé paralizado. No quedaba de él sino las ramas secas sobre un manto de pétalos marchitos. (Ribeyro, 2010:153)

Junto a elementos de clara fuerza finalizadora, como el efecto visual de la fijación de la imagen, “paralizado”, y términos del campo semántico del final o la muerte, como “secas” o “marchitos” o “para concluir”, de nuevo se relata la culminación de un proceso de toma de conciencia: a lo largo del relato el personaje va siendo paulatinamente consciente de los poderes nocivos del objeto, pasando del desconocimiento al conocimiento. Sólo al final queda retratado con evidencia el enigma, que de nuevo no se explica.

La molicie

Firmado en Madrid, en 1953, relata la historia de dos compañeros que desde una pensión madrileña luchan contra la “molicie” que se identifica, supuestamente, con el calor infernal del verano, una lucha en la que finalmente quien vence no es el personaje mediante sus esfuerzos, sino que la solución viene de fulera: llega el otoño. No bastan las fuerzas humanas para luchar contra el entorno, y al tiempo que la “molicie” se personaliza, los personajes se despersonalizan: “Éramos fardos de materia viva, desposeídos de toda humanidad...” (Ribeyro, 2010:158). Este relato tiene un sesgo de ensoñación alegórica: el ser humano se enfrenta contra fuerzas externas, y juega a hacerles frente mediante el arte, el conocimiento, pero es la misma realidad exterior, definida por otras leyes que no están en su mano, la que impone la solución al final. La naturaleza de esta solución, este caso liberadora, alivia al personaje de sus circunstancias, pero el escaso margen de poder frente ellas permanece intacto, no se ha ampliado tras el transcurrir del cuento.

El espacio en el que transcurre este cuento es una residencia de estudiantes no identificada y el tiempo es el del estío. Se desdibujan y generalizan ambos “mediante la reiterada técnica de la imprecisión” (...). El tiempo de las estaciones guía este relato, imponiendo su ritmo, la molicie protagonista ralentiza un mundo que parece derretirse al calor y se personaliza. Los personajes luchan contra la molicie, son presas de la molicie, la molicie “hacía su ingreso por las grandes ventanas asoleadas” (Ribeyro, 2010:155), o: “Diríase que la molicie hacía una tregua y, abandonando

provisoriamente la ciudad, reunía fuerzas en la pradera, preparándose para el asalto final” (Ribeyro, 2010:157).

En este relato Rodríguez Conde distingue dos momentos (“A” y “B”) antes y después de mediada la estación, que señala el punto en el que “la lucha se hizo insostenible”. La primera parte ocupa el mayor tiempo de la narración, y el “ritmo más bien lento refuerza el significado de monotonía, pesadez, angustia y amenaza” (1984:34). Los personajes oponen resistencia a través de la curiosidad por el saber y la pintura. A pesar de sus esfuerzos presienten un fracaso final. En la segunda parte, “más corta en extensión, y donde concentra la tensión acumulada” (1984:37). Y en ella “se concretiza el asalto final, en el preciso momento del reconocimiento de la impotencia” (1984:36): “comprendimos la vanidad de todos nuestros esfuerzos. (...). Comprendimos que la molicie era como una enfermedad cósmica (...)” (Ribeyro, 2010:158).

Nos parece interesante, en la línea de nuestro estudio, destacar cómo Isolina Rodríguez Conde liga aquí el “asalto final” que precipita el desenlace al momento de reconocimiento de la impotencia, al instante de la comprensión. Señala la autora en su análisis del cuento que se produce “un cambio de dirección en la parte final” (1984:34):

Otra vez un final desconcertante, inesperado, sorpresivo, como suele ser típico en Ribeyro, casi siempre provocados por rupturas que nos abren a otro nivel de significación, con pistas apenas sugeridas” (1984:33).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

A este contacto –un dedo en llaga gigantesca- la tierra despertó, como un animal después de un largo sueño, y nosotros mismos nos sentimos partícipes de aquel renacimiento y nos abrazamos

alegremente sobre el dintel de la ventana, recibiendo en el rostro las húmedas gotas del otoño”. (Ribeyro, 2010:159)

Nos encontramos ante un desenlace que presenta la solución del conflicto planteado al iniciarse el relato: “Mi compañero y yo luchábamos sistemáticamente contra la molicie” (Ribeyro, 2010.154). En este sentido, en lo relativo a la trama, queda ésta perfectamente clausurada y resuelta. Se trata de un final “cerrado”. Sin embargo, los recursos terminativos utilizados en el cierre enfatizan la relatividad del carácter conclusivo, pues se hace clara alusión a un nuevo comienzo, a un “renacimiento” final. Es lógico este contraste cuando hablamos de las estaciones del año. Una termina para dejar paso a la otra y, al poner el personaje en sintonía el renacimiento del otoño y el propio renacimiento, al ligarse ambas esferas, se muestra como previsible un futuro retorno al verano, a la molicie, al tiempo de muerte. En cuanto al final y marco, se produce en el cierre el despertar del personaje, “como un animal después de un largo sueño”. Este despertar, a diferencia de otros producidos en otros relatos, no parece tener la connotación de un reconocimiento, de una toma de conciencia, sino tan sólo de una liberación.

La botella de chicha

Escrito en París, en 1955, relata la historia de un chico que intenta vender una chicha vieja que guardan celosamente en su casa para abrirla en alguna ocasión extraordinaria. Vacía su contenido en otra botella y rellena la auténtica de vinagre, encorchándola y alambrándola de nuevo, para que no se repare en la sustracción. No

consigue venderla en ningún lugar, y se horroriza al volver a casa y comprobar que su hermano ha vuelto después de muchos años y que la botella de chicha reservada aguarda a ser descorchada sobre la mesa. La prueban todos los invitados, alabándola, y cuando piden más, el protagonista dice que tiene por casualidad él una chicha que compró a un vendedor ambulante. Al probarla todos ponen cara de asco, y el padre le riñe por haberse dejado engañar, le da un coscorrón y tira a la calle la botella buena, cuyo contenido se pierde: un coche pasa por encima, una hoja cae sobre él, un perro lo huele y lo mea.

El narrador, en primera persona, es un narrador sin embargo testigo. El espacio no tiene una significación especial en este relato, pero sí el tiempo: la vejez de la chicha guardada, que mejora su sabor, la espera al momento adecuado, el valor que se le concede al tiempo es radical para comprender el significado de este cuento. Nos encontramos de nuevo frente a un tiempo psicológico.

El personaje, de nuevo activo, hace lo posible por conseguir un objetivo. Como en otros cuentos analizados, como “La careta”, o “La encrucijada”, el azar hará una burla y se impondrá, haciendo inútiles y vanos los esfuerzos del protagonista, que ni vende la chicha, ni consigue que se aproveche y se beba en casa. Hay una ironía muy fuerte en este relato de Ribeyro. Hemos ido comprobando cómo, atendiendo a lo que M^a del Carmen Bobes Naves identificaba como “signos de relación” del personaje, el resultado en los relatos ribeyrianos es siempre de fracaso, o bien provocado por las limitaciones del personaje (la pasividad o resignación de éste impide una transformación de su situación), o bien por la naturaleza de sus circunstancias (el peso inamovible de una realidad dura que oprime las expectativas del personaje, a pesar de que éste se muestre activo y emprenda acciones transformadoras con la expectativa de alcanzar su propósito). Cuando el personaje es pasivo, la amarga realidad se impone inexorablemente. Cuando éste se muestra activo, el destino es

el mismo¹²². Ya en este fracaso como criterio de igualación de los personajes ribeyrianos hay ironía. Y, cuando no se pone en funcionamiento el mecanismo antes descrito, la ironía se provoca (es el caso de “La botella de chicha”, con la vuelta imprevista del hermano) mediante la irrupción del azar, una técnica utilizada por Ribeyro en otras ocasiones como, por ejemplo, y como ya apuntamos anteriormente, en “El banquete”. De esa ironía se desprende un escepticismo en cuanto a las posibilidades humanas de cambiar el rumbo de la propia existencia

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Abrió la puerta y, con gran impulso, arrojó la pipa a la calle, por encima del muro. Un ruido de botija rota estalló en un segundo. Recibiendo un coscorrón en la cabeza, fui envidado a dar una vuelta por el jardín y mientras mi padre se frotaba las manos, satisfecho de su proceder, observé que en la acera pública, nuestra chicha, nuestra magnífica chica norteña, guardada con tanto esmero durante quince años, respetada en tantos pequeños y tentadores compromisos, yacía extendida en una roja y dolorosa mancha. Un automóvil la pisó alargándola en dos huellas; una hoja de otoño naufragó en su superficie; un perro se acercó, la olió y la meó. (Ribeyro, 2010:170)

El desenlace de este relato es trágico. Aunque el tono irónico y la cotidianeidad de la situación mitigan en parte la sensación final de tragedia (“recibiendo un coscorrón en la cabeza”, “un perro se acercó,

¹²² Mantenemos deliberadamente la alusión a estas distinciones ya expuestas y explicadas con anterioridad. A pesar de la reiteración, creemos que de este modo puede el lector comprobar cómo estas van deduciéndose de los propios textos ribeyrianos.

la olió y la meó”), la presencia de acontecimientos o procesos finales como “yacía”, “naufrió”, o la alusión al otoño, la acentúan, dándole magnitud al suceso familiar. Se ponen de manifiesto la arbitrariedad de los usos sociales (todos desprecian la chicha mal embotellada y alaban el vinagre colocado en la botella original) y el fracaso del personaje. De nuevo la última acción del protagonista es la observación detenida (“observé”), seguida de una conclusión meditativa que apunta a una toma de conciencia de su absurdo fracaso.

Explicaciones a un cabo de servicio

Este relato, firmado en Amberes en 1957, se desarrolla bajo la forma de monólogo de un personaje, Pablo Sardaña. La identidad del narratorio (silencioso a lo largo de todo el cuento, destinatario mudo) queda apuntada en el título y descubierta al final: un cabo de servicio que le ha conducido a la comisaría. El relato del personaje, narrado en primera persona, con la intensidad del discurso directo, está completamente focalizado en su único punto de vista, escrito con habilidad para que el lector intuya cuál es la realidad que el personaje no se cuenta a sí mismo, ya que éste justifica siempre sus actos y otorga a los hechos significados imprecisos, hasta que al llegar el final (en este texto de importancia nuclear para dotar de nuevo sentido a todo lo leído anteriormente), descubre que ha llegado a la comisaría.

En “Realidad y poder en dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro” Carmen Tisnado (Franklin and Marshall College) retrata a Pablo Saldaña y al subteniente Vinatea en “Sobre los modos de ganar la guerra” como personajes “cuyas experiencias generan un efecto de

‘risa dolorosa’”¹²³. Las experiencias de ambos “no parten de algo que les ocurre o que presencian, sino más bien están constituidas por el discurso que usan”¹²⁴. Ese discurso demuestra la desconexión del personaje respecto a su contexto real. Aplicando el concepto de los signos de relación que caracterizan al personaje nos encontramos de nuevo ante un fracaso de las relaciones del personaje con la realidad, una profunda desconexión que revierte en la soledad del personaje, a pesar de estar acompañado. De esa “soledad” son testigos el lector y el interlocutor de Saldaña, quienes, según Tisnado, perciben lo que sucede, mientras que Saldaña permanece ajeno a la realidad.

Como veremos, en el cierre de este relato se producen dos reconocimientos instantáneos y paralelos: el del personaje (“yo soy un hombre” (Ribeyro, 2010:170), que es un reconocimiento ficticio, insertado todavía en el discurso alucinado del personaje, y el reconocimiento del lector, que comprueba la citada desconexión y puede contextualizar por primera vez el monólogo del protagonista, dotándole de su verdadero sentido.

Este cuento ha despertado la atención de la crítica, tal vez por la fuerza y la evidencia con la que se narra la desconexión entre personaje y realidad, que de manera más tamizada está presente en otros relatos.¹²⁵ De las digresiones que en torno a este relato hace

¹²³ En P. MÁRQUEZ, Ismael y FERREIRA, César (eds.): *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Pontificia Universidad católica del Perú. Fondo Editorial, 1996, p.167.

¹²⁴ *Ibid.*, p.167.

¹²⁵ En *Pasos a desnivel* (Monte Ávila Editores, 1971), Wolfgang A. Luchting dedica un largo ensayo a este relato: “Reflexiones al releer ‘Explicaciones a un cabo de servicio’” (pp.85-131). En el epílogo del volumen, a cargo de Julio Ramón Ribeyro, el autor le hace una objeción Luchting: sus ensayos no se sustentan en una *estética coherente*. Analiza a

236

James Higgins¹²⁶, nos interesa su caracterización de Pablo Saldaña como alguien que experimenta una “crisis de identidad” debido a una pérdida de estatus social. Según Higgins:

los escritores desde distintas ópticas y utilizando diversos métodos. Según Ribeyro, esto le da al libro un aspecto de dispersión. De acuerdo con los reparos ribeyrianos, no trasladamos a estas páginas, por difícilmente deducible, la idea general que de este cuento tiene Wolfgang A. Luchting. Destacamos, sin embargo, algunos aspectos de su análisis que nos parecen originales de cara a ampliar la mirada interpretativa de este relato. Luchting extiende el significado del cuento hacia el aspecto sociológico-antropológico, considerándolo como “la descripción de un arquetipo de la latinidad” (1971:126). Según Luchting, el hombre latino tiene tendencia a desconectar la retórica de la realidad, las palabras de los hechos, y el intelectual peruano suele querer *impresionar*, impresionar a los demás y a sí mismo. Del mismo modo, Pablo Sardaña se desconecta de la realidad, embaucado por su propia retórica, por su propio monólogo *impresionado* (Cfr. 1971:86-90). Estas consideraciones son certeras en lo referido a Pablo Sardaña. Por lo demás creemos que, si bien el escritor latino ha concedido una tradicional importancia a la retórica, no parece justificado deducir de ello un olvido generalizado de la realidad. Si bien este asunto se aleja de nuestro núcleo de interés, anotamos, para ilustrar el carácter discutible de las afirmaciones anteriores, la opinión contraria del hispanista Paul Verdevoye, quien afirma que la particularidad de la narrativa hispanoamericana estriba precisamente en el relato de la realidad: “Más que por las técnicas, la narrativa hispanoamericana de hoy descuella en general por su aptitud para pintar cierta realidad propia. Y en este realismo, o neorrealismo, como se quiera llamar, estriba gran parte de su singularidad” (En: “Socionarrativa hispanoamericana”, AIH. Actas III (1968), pp.894).

Frente al personaje de Pablo Sardaña, establece Luchting una interesante consideración del personaje ribeyriano: “Las figuras de Ribeyro tienden a ser víctimas de su incapacidad de diferenciar entre lo posible y lo imposible. Se desplazan por pasos a desnivel. No tienen conciencia de la diferencia entre los verbos ‘estar’ y ‘ser’. Sus aspiraciones suelen ser nobles (...) pero son aspiraciones irrealizables, ya que los personajes carecen del sentido de la realidad o tan sólo del entendimiento de lo práctico” (1971:125).

¹²⁶ VID. HIGGINS; James: *Cambio social...*, pp.47-53.

[Este relato] también ha de ser enfocado dentro del contexto de los cambios socio-económicos producidos por la modernización de los años 40 y 50. Pablo pertenece a la clase media baja que se proletariza a medida que su situación socio-económica se vuelve más y más precaria dentro de una economía modernizante y cada vez más competitiva. (...) Así, sus fantasías corresponden a un deseo de afirmar su identidad dentro del mismo proceso modernizante que la amenaza (1991:49)

Este enfoque tiene importancia a la hora de contextualizar el monólogo del personaje, y se le da importancia también a nivel textual, pues el mismo personaje señala en varias ocasiones su voluntad de convertirse en un hombre de negocios con olfato, y no trabajar en lo que considera menudencias: “puestos para ayudante de zapatero, para sastres, para tenedores de libros... ¡bah!” (Ribeyro, 2010:165). Es significativo, desde este punto de vista, el nombre que decirle ponerle a la empresa creada con Simón: Fructífera S.A.

Sin embargo, y a pesar de lo expuesto, creemos que de nuevo en este relato de Julio Ramón Ribeyro el contexto es (hasta cierto punto) anecdótico. Se utiliza como catalizador de la crisis de identidad que sufre el personaje, del desajuste insalvable entre la ilusión y la realidad. Veremos cómo el peso expresivo del cierre radica en la última expresión, que se repite: “¡Soy un hombre!”. Se acentúa la crisis de identidad del personaje, dejando atrás (literalmente) cualquier consideración acerca de un determinado contexto social (“soy el gerente, el formador de la sociedad” (Ribeyro, 2010:170))¹²⁷.

¹²⁷ Según Pérez Esáin “Podemos percibir en las últimas líneas cómo la visión que tiene de sí mismo Pablo Saldaña va siendo despojada de todos los cargos, indemostrables, por otro lado, para quedarse únicamente con aquello

238

El cronotopo aparece en este cuento desdibujado, estamos ante la perorata de un borracho que distorsiona tiempo y espacio. A lo largo del relato hay algunas referencias temporales explícitas: (“esta noche no vuelvo sin haber encontrado trabajo” (Ribeyro, 2010:165), “tengo cuarenta y cinco años” (Ribeyro, 2010:165); “Espera diez minutos, luego veinte” (Ribeyro, 2010:169)). También algunas referencias espaciales jalonan el texto, van situando el recorrido del personaje (el jirón de Cuzco, la avenida Avancay, la plaza Francisco Pizarro). Pablo Sardaña las identifica pero no les da significado ni importancia, hasta que cambia el marco y se encuentra en la comisaría: el reconocimiento del lugar está directamente relacionado con el reconocimiento del personaje en un sentido más amplio: “yo soy”.

Tanto el cronotopo como el contexto penden del discurso subjetivo del protagonista, que ofrece una versión única de los hechos. Ante sus palabras “cabe preguntarse ¿hasta qué punto son confiables? ¿Cómo podemos creerle?” (Rodríguez Conde, 1984:41). “¿Qué valor de objetividad podemos darle a lo que surge de lo puramente subjetivo?” (Rodríguez Conde, 1984:43). Esta duda marcará las connotaciones diferentes que el recurso terminativo del reconocimiento, presente en la generalidad de los cuentos ribeyrianos, adquiere en este relato concreto.

El final, como hemos apuntado anteriormente y como viene siendo habitual en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, tiene carácter revelador del sentido definitivo del cuento, puesto en suspenso a lo largo de su desarrollo. Según la interpretación del cuento que hace Isolina Rodríguez Conde “sólo hacia el final nos enteramos –en el momento en que empieza la acción primaria- de que

con lo que puede exigir un trato respetuoso, su propia identidad humana” (Pérez Esáin, 2008:52). Resalta también la asociación por parte de algunos críticos (?) del personaje Pablo Saldaña con don Quijote, “pues para ambos la realidad y la identidad se construyen con tan sólo nombrarlas” (2008:52).

éste está afectado por considerables dosis de alcohol, lo que no hace sino acentuar su permanente estado de distanciamiento de la realidad o alucinación” (1984:43).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Yo soy Pablo Sardaña, el gerente, el formador de la sociedad, yo soy un hombre, ¿entiende?, ¡un hombre! (Ribeyro, 2010:170)

La toma de conciencia por parte del personaje cobra un protagonismo evidente en el breve cierre de este relato, en el que el personaje clama quién es (creyendo saberlo) y busca además el reconocimiento ajeno, pues se interpela al interlocutor (“¿entiende?”). Es interesante constatar cómo la toma de conciencia, que en otros relatos se trataba de un ajuste del personaje con la realidad, del acceso a una comprensión más amplia de la misma, en éste caso es un fingido reconocimiento de su propia identidad, pues es más el grito de un hombre loco o de un hombre borracho que en realidad no comprende quién es.

Ante la realidad se rompe, según Isolina Rodríguez Conde, “todo el sistema altamente organizado de ilusiones de Pablo Sardaña” (1984: 41). De esta ruptura se desprende también un desenlace trágico, un final de fracaso al que el personaje es todavía ajeno (se produce en este caso el desgajamiento del carácter trágico al que aludíamos en páginas anteriores). La expresividad del cierre aumenta mediante la presencia del recurso acústico de la aliteración (“Yo soy”, “yo soy”, “un hombre”, “un hombre”), que a su vez acentúa el desenlace trágico, poniendo en evidencia la debilidad desesperada del personaje.

Página de un diario

Escrito en Lima, en 1952. Este cuento narra la historia de un hijo que pierde a su padre y de cómo vive las horas dedicadas al velorio. Hay dos momentos clave en el relato: cuando repara en los pies de su padre, cubiertos apenas por una media fina y toma conciencia de la muerte más allá del extraño circo que se forma en torno a ella (las muertes abre a todos los conocidos la puerta de la casa, la madre y las hermanas rezan los misterios Gloriosos ante el difunto), y cuando a la mañana siguiente rebusca en el escritorio antes prohibido y encuentra la pluma que siempre admirara en el chaleco de su padre y que asume en ese momento como propia.

El narrador-protagonista, en primera persona, provoca una rápida identificación con el personaje protagonista. El relato pivota sobre la interioridad del personaje, sobre sus reflexiones y reacciones psicológicas. Los demás personajes son extraños a esa interioridad (la sirvienta Flora, por la que se siente atraído pero a la que de pronto rechaza, la madre que trata de abrazarle, pero él esquiva). Ningún otro personaje perfora esa cerrazón interior, el mundo externo no es sólo externo, sino en cierto modo ajeno, incomprensible para el protagonista, de nuevo desconectado de su entorno. Esta “soledad” del personaje es una constante en la poética de los cuentos ribeyrianos.

El personaje protagonista de “Página de un diario” es un personaje reflexivo, que en ocasiones esgrime razonamientos de niño: por ejemplo, a pesar de encontrarse en el velatorio de su padre le apetece quedarse despierto hasta tarde, aunque comprende que esta vez no será tan divertido porque no habrá “bombardas ni chocolate pascual” (Ribeyro, 2010:172). Como veremos, hay un contraste evidente entre este tipo de elucubraciones (que Ribeyro utiliza

precisamente para delatar la inocencia y carácter infantil del niño protagonista) y el tono del cierre, que arranca, significativamente, en el instante en el que el personaje toma conciencia de una nueva realidad (“Comprendí...” (Ribeyro, 2010:174)). El final desvela la verdadera intencionalidad del relato, que es poner de manifiesto el efecto que el acontecimiento del cuento (la muerte del padre) tiene en la interioridad del personaje protagonista, provocando en éste, mediante la identificación con el padre, el final de la niñez y el comienzo de una prematura edad adulta.

En cuanto al tiempo del relato, la estructura narrativa se divide, según la lectura de Isolina Rodríguez Conde, en dos partes:

- 1) la hora de la penumbra y de la noche.
- 2) el día.

Nos interesa señalar este aspecto, porque la autora liga inmediatamente esta división en dos tiempos al cierre del relato: “Ambos tienen también un valor simbólico que se corresponde con la tensión y distensión en las vivencias interiores del protagonista, de contradicción y de apertura a una nueva etapa de sentido” (1984:51).

El instante del comienzo de esta “nueva etapa de sentido” se sitúa precisamente en el cierre. El valor simbólico que adquiere en las manos del personaje un objeto concreto, la pluma del padre, provoca que el protagonista cobre una nueva conciencia de sí. Y tal vez apunte también a una nueva conciencia del poder del acto de escribir. Según Crisanto Pérez Esáin, “las palabras finales nos conducen a considerar la escritura como una forma de mantenerse vinculado con el padre muerto prematuramente” (2008:74).

-ANÁLISIS DEL CIERRE

Entonces comprendí, por primera vez, que mi padre no había muerto, que algo suyo quedaba vivo en aquella habitación impregnando las paredes, los libros, las cortinas y que yo mismo estaba como poseído de su espíritu transformado ya en una persona grande. ‘Pero si yo soy mi padre’ pensé. Y tuve la sensación de que habían transcurrido muchos años (Ribeyro, 2010: 174).

Nos encontramos ante una toma de conciencia por parte del personaje protagonista, que tiene su manifestación textual: “comprendí”, “Pero si yo soy...”. La muerte del padre, y después el encuentro de la simbólica pluma, subrayan la conciencia del personaje. La toma de conciencia es la figura clave del relato, todo lo anterior se puede interpretar como un camino hacia este final determinado, que es un despertar a la edad adulta por parte del personaje niño. Se pueden leer otros momentos del texto desde este final como indicios de esta transformación íntima que señala el paso a la adultez, por ejemplo el momento en el que el recuerdo de su padre le impide saciar su curiosidad adolescente por la sirvienta Flora, o cuando esquiva el abrazo consolador de su madre.

En cuanto al marco narrativo, hay una comparabilidad contrastiva entre las situaciones inicial y final, un contraste entre el tipo de razonamiento que el personaje establece al principio y el que esgrime al final: se ha asistido a un rápido proceso de maduración del personaje a lo largo del relato. Al inicio hablábamos de razonamiento infantil, y al final el personaje tiene la sensación de que han transcurrido muchos años y sus razonamientos son los de un adulto.

Podemos hablar de relatividad del carácter conclusivo: hay cierta alusión a un nuevo comienzo. El protagonista comprende que su padre no ha muerto, que algo quedaba “vivo”. Sin embargo, este rasgo, y la ausencia de términos pertenecientes al campo semántico del final convive también con una potente sensación de clausura, pues con el reconocimiento del personaje en su padre queda cerrada la

etapa de la niñez que antes en el relato el lector identificaba con el personaje.

Los eucaliptos

Escrito en Múnich, en 1956. El narrador rememora su infancia y las transformaciones de su barrio hasta la tala de los eucaliptos, único símbolo que permanecía intacto, y que cae también finalmente con la llegada de los nuevos tiempos.

El personaje constata con dolor resignado, pero pesimista, los cambios en el entorno que él tiene idealizado de su niñez. Es un personaje pasivo, que contempla y queda pensativo, que no pasa a la acción de intentar detener la poda. Asume de este modo como inevitables esos cambios, y esa sensación de inevitabilidad le lleva a la inacción. Sólo libera a su pensamiento. Según el análisis de Peter Elmore en *El perfil de la palabra*, “el deslinde con la infancia y el paso a una nueva etapa no se experimenta como un avance; por el contrario, se trata de un despojo que invita no a la comunicación y la apertura, sino al silencio y al ensimismamiento” (2002:66).

La tala de los árboles tiene en este relato un valor simbólico (recurso muy utilizado por Ribeyro). En palabras de Elmore, “los árboles que señalan la idiosincrasia y la fisonomía del barrio del narrador son objeto de una tala implacable que, en el discurso, se presenta con los rasgos patéticos de una ejecución en masa. Pero la mutilación del paisaje no sólo modifica el entorno, sino que se convierte en el índice y el símbolo de una cesura en la vida del narrador y sus amigos” (2002:66). James Higgins les otorga a los eucaliptos otro significado simbólico: “La sombra protectora de los

árboles representa los valores más humanos de la época anterior” (1991:26)

El narrador, por primera vez en los cuentos que llevamos analizados hasta el momento, utiliza la primera persona del plural. Esta elección le confiere al cuento un carácter más social, amplía el alcance de las palabras, constituyendo éstas no un monólogo personal, sino (aunque parece referirse a él y sus hermanos, o él y sus amigos), el discurso de una generación.

Tiempo y lugar toman protagonismo en la significación de este relato nostálgico sobre el lugar perdido y del tiempo perdido (por pertenecer al pasado). Ese mundo (ese lugar y ese tiempo) aparece como cerrado y clausurado, sólo quedan sus reminiscencias en el presente (ellos, debido a su pasado, a veces salen a fumar a la puerta de la casa y se quedan mirando el aire pensativos). Y este pasado es el que distancia a esta generación de las siguientes (ellos “eran felices porque lo ignoraban todo” (Ribeyro, 2010:181)).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

La ciudad progresó. Pero nuestra calle perdió su sombra, su paz, su poesía. Nuestros ojos tardaron mucho en acostumbrarse a ese pedazo de cielo descubierto, a esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio. Nuevos niños vinieron y armaron sus juegos en la calle triste. Ellos eran felices porque lo ignoraban todo. No podían comprender por qué nosotros, a veces en la puerta de la casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos. (Ribeyro, 2010:181)

El protagonista de “Los eucaliptos” se reconoce en un pasado del que ya no queda nada, pues cae delante de sus ojos la última huella. Aquello con lo que el personaje se identifica no existe. De ahí la imposibilidad de identificación del personaje con el mundo que le rodea, la imposibilidad de una asimilación con el presente. El

personaje queda desarraigado de su entorno, y en este sentido nos encontramos ante un desenlace trágico.

El contexto apocalíptico y la presencia de acontecimientos finales como “perder” (la calle “perdió”) acentúan el carácter “concluso” del texto y, sin embargo, la utilización del pasado imperfecto y el anuncio de un nuevo comienzo señalan la relatividad de este carácter “concluso”. En las líneas anteriores al cierre se dice de los eucaliptos que “habían muerto como árboles para renacer como cosas” (Ribeyro, 2010:181). También de este modo en el cierre convive el final cerrado (cae el último símbolo del pasado), con una cierta apertura (renacen los árboles como otras cosas, llegan nuevos niños, y el pasado pervive en la imaginación).

Hay una contraposición final entre la comprensión (proceso ya citado de toma de conciencia, unido a la melancolía) y la ignorancia (ligada a la felicidad), y se produce una fijación de la imagen final (efecto visual): la de “ellos” fumando a la puerta de la casa. En cuanto a los recursos estilísticos y retóricos, encontramos la conjunción de coordinación (y) al interior de la última frase: “encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos”. La conjunción anuncia un remate que, sin embargo, la última coma, detiene, poniendo el acento en el último término: “pensativos”, colofón de un cierre en el que se mantiene el tono meditativo y evocativo de este relato.

Scorpio

Firmado en Madrid, en 1953. Este relato cuenta la historia de una venganza, la de Ramón hacia su hermano Tobías. Ramón está herido

en el labio porque su hermano le ha pegado para quedarse con el escorpión que él había visto antes. El labio magullado y el constante abuso de fuerza por parte de Tobías acrecienta la rabia de Ramón. Él se identifica con el animal capturado, al que Tobías pretende torturar. Durante la noche se encarama a la ventana de su hermano y observa cómo éste trata al animal, que a él le parece muy bello. Piensa en robárselo cuando se duerma, y va a proceder a ello introduciéndose con una linterna en la oscuridad de su habitación, cuando repara en sus manos desnudas sobre las sábanas, como dos arañas, y suelta al alacrán sobre la cama.

Este relato resulta sobrecogedor por su penetración en el alma humana, penetración en la sensibilidad y psicología que se refuerza con un narrador en tercera persona semiomnisciente, que traslada al lector todas las vibraciones interiores del personaje y sus pulsiones, su razonamiento infantil y su gran resentimiento, consiguiendo una empatía por parte del lector, al trasladarle la intimidad del personaje, pero confiriendo esa tercera persona al relato una cierta distancia que es necesaria para la aguda sensación de horror que se produce al final. Tras la lectura no se tiene la sensación de haber asistido a la historia de una pesada broma de niños, sino al cruel drama de la rabia incontenida del débil.

Es importante destacar la potencia simbólica del escorpión, que funciona como hilo conductor de la trama. Como señala Isolina Rodríguez Conde. Éste “despierta la tensión semántica del discurso, le da nuevo impulso y también resume y anticipa. (...) El escorpión [como hemos apuntado anteriormente] simboliza a Ramón –a la vez víctima de la agresividad de Tobías y amenaza para él” (1984:58).

Se fija también la autora en el final de este cuento para destacar su capacidad sorpresiva. Afirma que todo hace prever que el final del cuento se elaborará sobre los deseos iniciales de Ramón de liberar al animal con el que se identifica. Y, sin embargo, esta expectativa “nuevamente va a ser frustrada, creando un nuevo interés

y el desconcierto final, lo inesperado... (...) Irrumpe de nuevo la violencia de la realidad no poética y grandiosa” (1984:59). Es posible asociar esta elipsis del acto postrero de violencia, acto sin embargo anunciado y aludido, al silencio final que caracterizaba los relatos del primer volumen de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, *Los gallinazos sin plumas*.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Se detuvo un momento, respirando agitadamente y, levantando la campana, dejó resbalar al animal. Al cruzar bajo los manzanos, de regreso al jardín, recordó el escorpión, recortado sobre la sábana blanca, avanzando cautelosamente, con el aguijón erguido hacia el dominio de las arañas (Ribeyro, 2010:187)

En cuanto al desenlace, detectamos en este cuento un restablecimiento del orden descompensado al inicio del cuento: Ramón se venga de su hermano, buscando reparar la agresión sufrida. Se trata de un desenlace previsiblemente trágico, pues el escorpión avanza con el aguijón erguido, pero de nuevo se calla el momento final de violencia (a pesar de que este silencio no tiene una connotación de apertura o posible liberación). Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales: el personaje “se detuvo”, frena respirando agitadamente después de una carrera (elemento cinético, la huida de la “escena del crimen”).

Se crea un efecto visual de fijación de la imagen (*freezing o stasis*). El personaje recuerda (y aquello que se recuerda es ya invariable). Al lector se le proporciona una última imagen, pero esta imagen no es fija contiene en sí movimiento, pues hace alusión al escorpión “avanzando” (presente continuo, delata un proceso que se está gestando en ese momento). Esta sensación última de débil

apertura podría relacionarse con la presencia en el cierre de elementos que acentúan el carácter conclusivo del texto (el protagonista recuerda algo que ya está irremediablemente hecho), el cuento termina y, en cuanto al proceso transcurrido en el interior del personaje, todo está concluido, pues él ya ha decidido y ha actuado, las consecuencias quedan al margen del relato, no constituyen su materia.

Los merengues

Escrito en Lima, en 1952, cuenta la historia de un niño que desea los merengues que admira cada día en el escaparate de una pastelería. Un día roba a su madre veinte soles y corre a la pastelería, con el orgullo de quien tiene ya en la mano el poder de satisfacer su sueño. Al llegarle el turno pide veinte soles de merengues. El tendero desconfía ante la cantidad desorbitada y le manda de regreso a casa para que traiga anotada la orden de su madre en un papel. Ante la negativa el niño exige, luego pide, después ruega y al final acepta la derrota y corre furioso al barranco, donde se sienta y comienza a arrojar las monedas, consciente de que nada valen en sus manos, y tiene entonces deseo de venganza.

El protagonista es un niño ignorante, inocente en esa ignorancia, tozudo en la consecución de su objetivo y la toma de conciencia de cómo se desenvuelve el mundo causará en él una imagen de sí mismo como alguien que nada vale, pues nada valen las monedas en sus manos, y un deseo profundo de venganza volcado hacia el futuro.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Pronto llegó a los barrancos. Sentándose en lo alto del acantilado, contempló la playa. Le pareció en ese momento difícil restituir el dinero sin ser descubierto y maquinalmente fue arrojando las

monedas una a una, haciéndolas tintinear sobre las piedras. Al hacerlo, iba pensando que esas monedas nada valían en sus manos, y en ese día cercano en que, grande ya y terrible, cortaría la cabeza de todos esos hombres gordos, de todos los mucamos de las pastelerías y hasta de los pelícanos que graznaban indiferentes a su alrededor. (Ribeyro, 2010:191)

Nos encontramos ante un desenlace trágico, de frustración de los deseos del protagonista. Esta frustración que es el acontecimiento del cuento tiene como efecto la toma de conciencia por parte del personaje. El niño protagonista se hace consciente del mundo y ello le lleva también a un conocimiento de sí mismo, de sus propias limitaciones (“iba pensando que esas monedas nada valían en sus manos”). Se produce con esta toma de conciencia un salto de madurez, un abandono irreversible de la infancia. Según Isolina Rodríguez Conde este salto de maduración psicológica “es una vez más abismal, violento. Ya no será nunca más un niño a pesar de su corta edad. Él mismo no es más que pura condensación de agresividad contenida frente a todos y todo” (1984:62). El reconocimiento tiene consecuencias que apuntan al futuro, cuando “cortaría la cabeza” de todos aquéllos que le han impedido la consecución de su deseo y que le han hecho comprender su lugar insignificante y su nulo poder.

La conjunción de coordinación (y) al interior de la última frase (“y en ese día cercano...”), abre la oración y el sentido general del cuento hacia el futuro. Asistimos a un cambio de tiempo gramatical: el uso del condicional referido al futuro funciona como un engarce entre el tiempo presente y el tiempo futuro que ya ha sido transformado por la experiencia del presente. Por ello, de nuevo encontramos en la prosa ribeyriana la desvinculación del tiempo

verbal futuro de sus clásicas connotaciones de apertura. En este caso, porque el episodio de los merengues ha transformado interiormente al protagonista, que vuelca hacia el futuro una imaginación cargada de agresividad. De este modo, se invalida en cierta manera la potencialidad del el anuncio de algo que ocurrirá en el futuro, recurso que señala la relatividad del carácter “concluso” del texto. Prevalece más bien el motivo apocalíptico que acentúa este carácter “concluso”: las monedas cayendo (elemento cinético) una detrás de la otra por el barranco.

El tonel de aceite

Madrid, 1953. Pascual se esconde en la hacienda de su tía Dorotea tras haber cometido asesinato por causa de una muchacha. Ella le desprecia y teme por su propia suerte si le encuentran allí escondido. Están discutiendo cuando escuchan llegar a la policía. La tía le propone al sobrino que se esconda en el tonel lleno de aceite, y hunda la cabeza al llegar los guardias. Así lo hacen, y cuando éstos, sin encontrar nada, parten de nuevo, con un mazazo en el tonel avisa a su sobrino. El agua tiembla y después queda quieta.

Pascual es un personaje que huye de sus errores y de su destino, y Dorotea una vieja avinagrada. De nuevo son personajes que, como viene siendo constante en la cuentística ribeyriana, no parecen tener salida. El ambiente es opresivo y de persecución, y la única cabriola que se les ocurre a los personajes para escapar de esa emboscada de la realidad acaba en fracaso: Pascual muere dentro del tonel de aceite.

Consideramos como cierre sólo la última frase del relato, que es conclusiva, pues el párrafo final, en nuestra opinión, anuncia el cierre pero no lo constituye.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

La superficie del aceite vibró un rato al influjo del golpe y fue quedando luego definitivamente quieta”. (Ribeyro, 2010:196)

La presencia de la muerte (recurso finalizador por excelencia), sitúa al lector ante un desenlace trágico. La muerte del personaje, que lleva consigo el fracaso, se señala de manera indirecta mediante la eliminación de estímulos perceptibles (*fading*): se narra una progresiva quietud del agua, se pasa del movimiento (“fue quedando”) a la calma final (“definitivamente quieta”). Entre el movimiento y la calma, la conjunción de coordinación (y) al interior de la última frase. Este “definitivamente” marca la totalización y, junto a la muerte que constituye un motivo apocalíptico, acentúa el carácter “concluso” del texto.¹²⁸.

¹²⁸ Del volumen *Cuentos de circunstancias*, que finaliza con “El tonel de aceite”, se desprenden caracteres comunes, que si bien se apartan del asunto del final que nos ocupa, forman su contexto. Constatamos en el volumen una tendencia a la ensoñación: cuentos fantásticos (“Doblaje”, “La insignia”), nostálgicos (“Los eucaliptos”) o alucinados (“Explicaciones a un cabo de servicio”). Cobran importancia los relatos con niños protagonistas que narran el acceso forzoso a la madurez (“Página de un diario”, “Los merengues”, “Scorpio”). Es muy significativo en este volumen el uso de objetos-símbolo: la insignia, símbolo de la organización desconocida de la que se forma parte en “La insignia”; el eucalipto, símbolo del pasado que es definitivamente talado en “Los eucaliptos”; la pluma, símbolo del padre y de la edad adulta en “Página de un diario”; el escorpión, símbolo de la venganza y del personaje dolido que es víctima y amenaza en “Scorpio”; el merengue, símbolo del deseo al que otros tienen acceso y que al personaje se le niega, símbolo también de la niñez (dulce) en “Los merengues”; la botella de chicha, símbolo de las ocasiones memorables y de la estupidez social (beben la mala alabándola y tiran la buena, despreciándola) en “La botella de 252

chicha”, el banquete símbolo de las ansias de ascenso social en “El banquete”. Nótese que todos estos títulos, de idéntica estructura, señalan precisamente al objeto-símbolo del relato.

Las botellas y los hombres (1964)

Las botellas y los hombres

Firmado en Berlín, en 1958, con este cuento se inicia el volumen *Las botellas y los hombres*.¹²⁹ En estas páginas se relata la historia de Luciano, *sparring* de un club selecto, que se codea con la alta sociedad, pero cuya posición está siempre amenazada, pues es tolerado por ella simplemente como hombre facilitador de los vicios de los clientes del club. Un día un hombre con ropas raídas le espera a la salida de la cancha de tenis: es su padre, con quien se reencuentra después de su abandono. El cuento narra cómo va creciendo en el personaje una ilusión de padre, y al final, cómo esta ilusión vuelve a quedar desengañada.¹³⁰

No consideramos que el espacio juegue un papel de especial significación en este relato, pero sí el tiempo. Hay un claro paralelismo entre pasado y presente, y anclada sobre este paralelismo

¹²⁹ Según Peter Elmore, tanto este volumen como *Tres historias sublevantes* “están poblados por textos que exploran intensamente, en los dominios de la familia y el trabajo, la condición de la carencia. Los motivos de la derrota, la injusticia y la pérdida aparecen de manera recurrente en los cuentos, vertidos en un doble registro que integra la indagación existencial con las lecciones críticas del neorrealismo. En esa medida, ambos libros discurren por el cauce de *Los gallinazos sin plumas* más que por la múltiple vía de *Cuentos de circunstancias*. Un aliento de indignación moral y disidencia política agita los dos libros publicados en 1964, señalando una voluntad de intervención en la arena social a través de la escritura” (2002:90).

¹³⁰ También según Peter Elmore, en este relato “la orfandad comienza antes que el progenitor haya fallecido; así, una de las formas decisivas de relación masculina, la filial, se presenta a través de su melancólica debacle” (2002:99).

se escribe la historia de un doble desengaño: en el pasado el personaje fue abandonado por su padre. Al reencontrarse, al deseo de venganza de Luciano lo sustituye la ilusión por la vuelta de la figura paterna (“Sus ojos animados, en lugar de posarse en su padre, viajaban por los rostros de sus amigos. La atención que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad. Ese hombre de gran quijada lampiña, que él había durante tantos años odiado y olvidado, adquiría ahora tan opulenta realidad, que él se consideraba como una pobre excrecencia suya, como una dádiva de la naturaleza. ¿Cómo podría recompensarlo?”. (Ribeyro, 2010:207)). Esta ilusión que ha ocupado el lugar del desengaño del pasado es suplantada por un nuevo desengaño en el presente. Durante la perorata ante los amigos, el padre humilla a la madre de Luciano: “Se hablaba de mujeres. Luciano se sintió de súbito triste” (Ribeyro, 2010:207).

El título, “Las botellas y los hombres”, tiene relación directa con una frase del interior del texto, de la que se deduce que Luciano baja la guardia por efecto del alcohol, que es la botella la que favorece la renovación de la ilusión: “Comenzaba a olvidarse de su ropa, de sus rencores, y a penetrar en ese mundo ficticio que crean los hombres cuando se sientan alrededor de una botella abierta” (Ribeyro, 2010:204).

Luciano es un personaje que padece y que ha construido su imagen sobre la ausencia de padre, como un intento de resarcirse de ese hecho (“Obedeciendo a un impulso de vanidad, se había puesto su mejor terno, sus mejores zapatos, un prendedor de oro en la corbata, como si se propusiera demostrarle a su padre con esos detalles que su ausencia del hogar no había tenido ninguna importancia, que había sido –por el contrario– una de las razones de su prosperidad”

(Ribeyro, 2010:202-203). Vacila después ante un horizonte que se abre, bajo el efecto del alcohol: baja sus defensas escépticas y cede a la ilusión de la vuelta de padre. Al verse ésta traicionada de nuevo, el personaje se rebela y pelea con su padre, que simboliza el peso del pasado: vence, pero esa victoria no es triunfante o luminosa, sino que deja al personaje sumido de nuevo en una postura escéptica; de nuevo, la resignación escéptica parece la única salida que Ribeyro concede a sus personajes, en este caso ante “esa ilusión de padre que jamás volvería a repetirse”. La rebelión no le ha servido al personaje para cambiar su destino, sino para aceptarlo como inevitable. Según James Higgins: “es significativo que al final del relato [Luciano] se vaya hacia otro espacio, a buscar consuelo en los bares de la Victoria, el barrio de los lupanares, una especie de zona franca al margen de las clases” (1991:60).

Julio Ortega parte del concepto de código para analizar “Las botellas y los hombres” y (como veremos) otros relatos: “Por las azoteas”, “Vaquita echada”, “Los españoles”, “El ropero, los viejos y la muerte” o “Silvio en el rosal”. Entiende el código como el sistema que organiza los signos para que el mensaje sea inteligible (Jakobson). Asume que el código genera conductas comunicativas (Eco), “que a su vez sostienen versiones del mundo modeladas sobre el intercambio de información” (1985:132) (Lotman).

Si bien Ortega aplica su análisis desde la noción de código a relatos pertenecientes a otros volúmenes de cuentos, lo que, como ya hemos advertido anteriormente, demuestra una vez más la unidad de la obra ribeyriana y su interna reticencia a la clasificación, sí nos gustaría destacar que la puesta en cuestión del código establecido define significativamente los cuentos comprendidos en *Las botellas y los hombres*. En todos ellos se narra el fugaz instante en el que se viola (o mejor, en el que se pone en suspenso) el código estandarizado. Y así, Luciano admite al padre que consideraba inadmisibles, el padre del narrador comprueba con sorpresa que sólo el

enemigo ecuatoriano comprende el quechua que habla el compatriota herido peruano en “Los moribundos”, Miguel siente la tentación de burlar la convención social y hacer justicia al muchacho indio que muere electrocutado en los terrenos del elegante club (“La piel de un indio no cuesta caro”), el protagonista de “Por las azoteas” descubre la libertad en un espacio marginal ajeno a los códigos que conoce; Ramón, detector de deudores, burla el procedimiento ordinario al salvar a la mujer de Fausto López; Matías tiene la oportunidad de romper con la rutinaria miseria de la clase media, Eusebio se toma confianzas con su jefe en “El jefe”, Aristides rompe su rutina y aborda a una mujer en “Una aventura nocturna”, la muerte pone en entredicho la representación de los cuatro amigos en “Vaquita echada” y Alfredo baila con la sirvienta negra en “De color modesto”.

Sin embargo, comprobaremos cómo todas estas rupturas son efectivamente fugaces. Tras su fracaso, el código quedará restablecido. El eje de marginalidad-oficialidad al que aludía Isolina Rodríguez Conde es pertinente para ilustrar estos cuentos en los que efectivamente el universo marginal y el oficial se “descategorizan” y se acercan sólo momentáneamente, para volverse a alejar inmediatamente después.

Según Ortega, en “Las botellas y los hombres” nos enfrentamos a la experiencia social del código. Luciano ha ascendido en el club asumiendo unos códigos que son puestos a prueba ante la presencia y el aspecto de su padre. Después, ese código es sustituido brevemente por un código común (“de la excepción”, escribe Ortega), que significa una ilusión de sentido, de entendimiento y reconciliación con el padre, y que se desvanecerá después. En el cierre se narra de algún modo la toma de conciencia de la futilidad de ese código momentáneamente compartido.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Luego volvió a inclinarse para mirar por última vez esa mandíbula recia, esa ilusión de padre que jamás volvería a repetirse. Arrancando su anillo del anular, lo colocó en el meñique del vencido, con el rubí hacia la palma. Después encendió un cigarrillo y se retiró, pensativo, hacia los bares de La Victoria. (Ribeyro, 2010:210)

Situamos el comienzo del cierre con el adverbio “luego”, que marca el inicio del último movimiento argumental del cuento. Nos encontramos ante un desenlace poliédrico, susceptible de ser abordado desde distintos puntos de vista. Por un lado, se advierte una justicia poética final: tras una pelea entre padre e hijo hay un vencido y vencedor, y se restablece de algún modo el orden establecido y roto por el padre en la infancia, pues Luciano vence y de este modo venga su pasado y el abandono de su padre. Sin embargo, se trata de un desenlace eminentemente trágico, pues sucede después de creada la ilusión de la vuelta del padre, ilusión que fracasa. La actitud final del personaje es de nuevo reflexiva: Luciano se retira “pensativo”. Se dirige la atención del lector hacia estos pensamientos que no se comunican, y que apuntan a una toma de conciencia por parte del personaje acerca de lo sucedido en el cuento. Nótese que en el cierre de este cuento, al igual que sucede en el de “Los eucaliptos”, el protagonista enciende un cigarro y queda pensativo. Hay una similitud entre ambos relatos, en los que mediante vías divergentes se ha mostrado la imposibilidad de conciliar y reconciliar pasado y presente.

Es notable la presencia de términos totalizantes (“jamás”), y del campo semántico del final (“por última vez”). Se llega sutilmente al final de un plazo anunciado anteriormente, esa ilusión de padre que surge alrededor de la botella y que el personaje constata finalmente que no volverá a repetirse. Se produce un despertar final, que

coincide también con el final de la borrachera, y que supone un momento de conciencia tras la cierta inconsciencia que ha significado confiar en esa ilusión momentánea de la vuelta del padre.

Los moribundos

Firmado en París, en 1961. A los días de empezar la guerra del Perú contra Ecuador, llegan a Paita los primeros camiones de muertos. El personaje protagonista es un niño en cuya casa tienen que acoger a dos moribundos. Uno es peruano y el otro ecuatoriano, pero no saben quién es quién porque no se distinguen en nada y se han extraviado sus documentos de identidad. Ante las preguntas del padre del niño sólo emiten gemidos. El día en el que celebran en casa con invitados la victoria de la guerra, se escuchan unos gritos. Convulsiona uno de los enfermos, el peruano, y parece que va a morir enseguida. Quiere escribir una carta, pero el padre no le comprende porque habla en quechua: sólo el ecuatoriano será capaz de traducir lo que dice. El enfermo muere y al volver al comedor, la madre le pregunta al padre que qué ha sucedido. “Nada”, responde él.

El narrador en primera persona acentúa la perspectiva infantil. La honesta curiosidad y la inocencia con las que mira el niño iluminan con mayor rotundidad las contradicciones de la situación y contribuyen a dibujar ese cierto absurdo en torno al cual se estructura este relato (se pone de manifiesto la arbitrariedad de la guerra, la incapacidad de distinguir a los enemigos, que son similares en el lecho de muerte, la alusión a un conflicto sociológico más concreto, el desprecio o desconocimiento del quechua por los peruanos, lengua compartida, sin embargo, con el ecuatoriano).

El personaje protagonista es espectador o espejo en el que se refleja la realidad narrada. En ese sentido es un personaje pasivo, que simplemente absorbe aquello que va sucediendo a su alrededor. Tanto el niño como su padre asisten a una muerte, a un episodio extraordinario, a la plasmación de sus propias contradicciones (ellos, peruanos, no comprenden a su compatriota, y el extranjero sí lo hace), ante lo cual la respuesta final es, significativamente (en relación con el escepticismo de Ribeyro, y en relación también con su preferencia por la trama psicológica, que no se compartirá con el resto de personajes): “nada”.

“La última imagen del cuento, su rúbrica final, rescata la mirada del padre detenida” (Elmore, 2002:97) en la medalla del comandante y esa “señal rutilante y prestigiosa de la pertenencia alude a un orden insensato” (Elmore, 2002:98).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

-¿Qué ha pasado? –preguntó mi mamá por lo bajo, al ver que mi padre estaba de pie junto a la mesa, con su nariz más colorada que nunca.

-Nada, respondió, y se sentó en su silla, mirando fijamente la medalla nueva que brillaba en el pecho del comandante. (Ribeyro, 2010:220)

Este cierre contiene una velada alusión a la totalidad del relato. La respuesta del padre: “Nada”, evidencia la incomunicación que es el asunto del cuento. El padre da esa respuesta porque los sentados a la mesa no van a ser capaces de comprender lo que ha sucedido, ya que viola las normas socialmente establecidas en ese tipo de reunión. Encontramos de nuevo una referencia a la vista, al verbo mirar acompañado del adverbio “fijamente”, que le confiere una dimensión de reflexión o meditación, que alude indirectamente a una toma de conciencia por parte del personaje adulto, que es el padre.

Este cuento se va construyendo sobre la antítesis entre dos mundos: la irónica “comida de ‘fraternidad’” (Ribeyro, 2010:218), impostada, con alusión final a la medalla que brillaba en el pecho del comandante y que simboliza un ordenamiento que el acontecimiento del cuento torna ridículo, y, en el otro extremo, la fraternidad real entre los moribundos enemigos.

La piel de un indio no cuesta caro

Relato firmado en París en 1961, y que fue adaptado por Ribeyro al teatro bajo el título de “Fin de semana”, recogido en el volumen *Teatro*, que publicó en 1975 el Instituto Nacional de Cultura del Perú. Relata la historia de Miguel, arquitecto, que contrata como ayudante en su taller a un muchacho indio llamado Pancho, que tiene potencial y al que toma cariño. Se encuentra en su casa de campo, en el valle de Yangas, junto a su mujer, Dora. El tío de ésta y presidente de un club cercano y selecto, le ofrece a Miguel el diseño de un bar junto a la piscina y algunos proyectos más para el futuro. Sus hijos llegan a casa de Miguel y se llevan a Pancho a jugar por los cerros. El muchacho tiene un accidente con un cableado defectuoso y muere electrocutado. Como las instalaciones quedan dentro de los dominios del club, el presidente le pide a Miguel que oculte lo sucedido. Repara rápidamente y a escondidas la instalación defectuosa y le da un sobre con el dinero de una colecta destinada a pagar el entierro del chico. Miguel se rebela, pero finalmente acepta esta solución.¹³¹

¹³¹ Según Elmore, en el volumen *Las botellas y los hombres* afloran asuntos que hasta el momento habían permanecido en los márgenes, “acaso imperceptibles a fuerza de ser obvios” (2002:91), los mecanismos y la lógica

262

El narrador en tercera persona, omnisciente, al tanto de las vacilaciones interiores del personaje. Según Peter Elmore, “el narrador elude el tono panfletario y elige más bien un temple circunspecto, de apariencia objetiva” (2002:91)

De nuevo la historia es la de un personaje que claudica, cuyo sentir (cuyo temperamento, cuyo primer impulso) es honesto, pero que acaba siendo absorbido por las circunstancias y por la defensa del interés propio frente al ajeno. Hay una parálisis final en casi todos los cuentos ribeyrianos: una tentativa de rebelión, y una claudicación posterior ante el destino (“Mar afuera”, “La tela de araña”, “Los moribundos”...). Al personaje no se le da tiempo suficiente para protagonizar una rebelión contra la injusticia de sus circunstancias. Es un personaje que duda, y durante ese tiempo de duda el destino se impone.

El tiempo es de nuevo un tiempo psicológico, interiorizado. La temporalidad lineal externa no le interesa al narrador (se habla de negocios en día domingo, la fiesta durará hasta la media noche...). Ninguna de las alusiones a la temporalidad externa parece interferir en la significación del relato. Sin embargo, los tiempos interiores sí son significativos. Destacamos, para ilustrar esta cuestión, dos momentos del cuento:

“En ese momento, al lado de ese cuerpo inerte, supo lo que era la soledad” Ese momento concreto del relato hermana al personaje protagonista con el personaje muerto: el primero comprende la soledad del otro y a partir de ahí la comprobará: nadie da importancia a su muerte (“¡Imagínate que Mariella o que Víctor hubieran cogido el alambre!”)(Ribeyro, 2010:227), sólo se intenta por todos los medios que ésta no tenga consecuencias para el club, y la legalidad queda al servicio de los poderosos: el médico confirma que

de la discriminación racial. James Higgins, por su parte, identifica al personaje con un nuevo liberalismo burgués y que en el cuento se revela como un liberalismo “epidérmico” (2002:72).

Pancho ha muerto por un ataque al corazón para descargar de responsabilidades al presidente. Parece que el tiempo se detiene y se eterniza cuando Miguel se queda junto al cadáver: en ese corto espacio de tiempo, al personaje se le revela mucho interiormente.

Un segundo momento se situaría en el mismo fragmento del cierre: “cuando lo iba a rasgar, se contuvo” (Ribeyro, 2010:230). Esa contención, que se liga a la duda y al escepticismo de fondo, es básica, y es un rasgo también generalizado en los personajes ribeyrianos. Según Peter Elmore: “En la conciencia de Miguel se libra una lid, y el desenlace de ésta depende de cómo responda a una pregunta crucial: ¿hasta qué punto vale la pena involucrarse? (...) Miguel –como suele ser el caso de los personajes de *La palabra del mudo*- está por debajo de las circunstancias” (2002:92-93).

Es lícita también la lectura de este relato como un relato de clase, de crítica social. La lucha de clases no se trata con la crudeza evidente de “Los gallinazos sin plumas”, sino envuelta en un mayor grado de sutilidad: no nos encontramos ante un patrón despiadado, sino ante un patrón comprensivo, capaz de asumir un nuevo orden de cosas, pero incapaz de transformar el injusto sistema establecido. Y, en última instancia, más allá de esta perspectiva del desajuste entre clases, la tensión del cuento se desprende de una batalla de fondo entre el interés social y el interés individual.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Miguel cogió el cheque con la punta de los dedos y cuando lo iba a rasgar, se contuvo. Dora lo miraba. Miguel guardó el cheque en el bolsillo y dándole la espalda a su mujer quedó mirando el valle de Yangas. Del accidente no quedaba ni un solo rastro ni un alambre fuera de lugar, ni siquiera el eco de un grito.

- ¿En qué piensas? – preguntó Dora-. ¿Regresamos a Lima o vamos al club?
- Vamos al club –suspiró Miguel. (Ribeyro, 2010: 230-231)

El acontecimiento del cuento, que es la muerte de Pancho, precipita un desenlace trágico, pero sorprendentemente no trágico por el hecho de su muerte, sino por el efecto que ésta tiene finalmente en el personaje protagonista: la claudicación interior ante las circunstancias, el abandono del proyecto de combatir una injusticia. La última frase del cierre contiene silenciosamente esta derrota (“Vamos al club”, “suspiró”). Previamente se ha producido un proceso de toma de conciencia por parte de Miguel, que de nuevo “quedó mirando”, pensativo (“¿En qué piensas?”). El personaje comprende y asume el orden inalterable de las cosas (“Del accidente no quedaba nada”). “Del accidente no quedaba ni un solo rastro ni un alambre fuera de lugar, ni siquiera el eco de un grito”. En esta frase se concentra la fuerza terminativa del cierre. Observamos una acumulación de partículas negativas (“no”, “ni”, “ni”, “ni”), que ponen de relevancia la ineficacia del acontecimiento del cuento a nivel externo, pues no ha tenido consecuencias prácticas. El personaje constata que nada se ha transformado en el entorno, que la muerte de Pancho no ha dejado ni un alambre fuera de sitio, pues el mundo oficial ha borrado a su conveniencia cualquier señal. Sólo en el propio personaje han quedado secuelas, manifestadas en el carácter reflexivo del final, unas meditaciones a las que se alude pero cuya naturaleza no se desvela. Sin embargo, este silencio no conlleva sensación de apertura, pues de la última frase del relato se deduce que en el interior del personaje se ha librado una batalla, momentáneamente se han descategorizado el mundo oficial y el marginal, y finalmente, con la claudicación de Miguel, un orden injusto queda restablecido.

Por las azoteas¹³²

Escrito en Berlín, en 1958. El personaje protagonista es un niño que durante las vacaciones hace de su azotea su mundo, se siente el rey de los trastos allí abandonados y explora las azoteas de los edificios vecinos. En una de ellas encuentra a un hombre sentado en una perezosa, que pasa también allí las horas. Odia el sol que le seca la piel y añora el final del verano y las primeras lluvias. Se hacen amigos, pero cuando la madre del niño descubre sus conversaciones le prohíbe volver a subir, porque ese hombre está marcado. Acaban las vacaciones, el niño vuelve al colegio. Al llegar las primeras lluvias imagina el júbilo de su amigo y burla la vigilancia de la madre para ir a verlo. No encuentra a nadie en la perezosa y en el interior de la casa ve deambular a unos hombres vestidos de luto.

Según Julio Ortega, en este cuento “el narrador reconstruye su aprendizaje del código” (1985:132):

Así, el aprendizaje del mundo, reveladoramente contrastado con la penuria rutinaria del colegio y la autoridad represora de la casa, se da libremente en un espacio marginal, no utilitario, desocializado (...) libre de los códigos que lo reglamentan para darle sentido. (1985:132)¹³³

¹³² Este cuento, uno de los más conocidos de Julio Ramón Ribeyro, tiene como escenario una de las primeras casas del autor, en la dirección jirón Montero Rosas 117, en el barrio de Santa Beatriz.

¹³³ Un espacio “libre de los códigos que lo reglamentan para darle sentido”. Subrayábamos en la introducción de este trabajo la voluntad inicial de estas páginas de asimilar a Julio Ramón Ribeyro, por el carácter aparentemente abierto de muchos de sus finales, con la posmodernidad. Si bien durante el camino hemos decidido apartarnos de esta óptica, pues no responde a la naturaleza de sus finales y sólo superficialmente, según Peter Elmore, puede

266

El relato se articula sobre la oposición de dos espacios paralelos que no se tocan: el mundo de las azoteas, en el que se hacen pactos (él el rey de las azoteas, el extraño el rey de los gatos) y reina la libertad y la “calma más grande” (Ribeyro, 2010:233), y el mundo de abajo, (“(...) atroz mundo de los bajos, donde todo era obediencia, manteles blancos, tías escrutadoras y despiadadas cortinas” (Ribeyro, 2010:233)). James Higgins pone el acento en el carácter simbólico de los rasgos que definen ambos mundos al señalar que esta narración se basa “en una oposición de espacios simbólicos” (1991:139).

Según Higgins, “la incógnita con la cual el relato nos deja es si el muchacho ha escarmentado o si se atreverá a optar por ese espacio cuando llegue a la edad adulta” (1991:141). Es interesante esta percepción, pues alude a aquello que el final del relato deja sin resolver. El narrador en primera persona traslada al lector la voz de un personaje niño. Su inocencia infantil contribuye a mantener en equilibrio el misterio del cuento (no se le descubre el por qué el hombre de la perezosa está marcado) y permite la incógnita final a la que se refería Higgins.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

asociarse al autor al espectro posmoderno, encontramos en cuentos como “Por las azoteas” y, como veremos, en el paradigmático “Silvio en el Rosedal”, rasgos de posmodernidad. En ambos relatos se liga la liberación del personaje a la negación o superación de un código dotador de sentido (una clara seña posmoderna). Y, así, el protagonista de “Por las azoteas” se siente libre en la azotea, lejos del mundo lleno de reglas de su casa y Silvio en “Silvio en el Rosedal” se libera al comprender que el en el dibujo que forma el rosedal no hay enigma ni misiva y que la norma dotadora de sentido no existe.

Solo vi un cuadrilátero de tierra humedecida. La sillona, desarmada, reposaba contra el somier oxidado de un catre. Caminé un rato por ese reducto frío, tratando de encontrar una pista, un indicio de su antigua palpitación. Cerca de la sillona había una escupidera de loza. Por la larga farola, en cambio, subía la luz, el rumor de la vida. Asomándome a sus cristales vi en el interior de la casa de i amigo, un corredor de losetas por donde hombres vestidos de luto circulaban pensativos.

Entonces comprendí que la lluvia había llegado demasiado tarde. (Ribeyro, 2010:240)

El desenlace de “Por las azoteas” es trágico, pues termina con la muerte del hombre de la perezosa. Esta muerte, que constituye el acontecimiento del cuento, subraya de nuevo la conciencia del protagonista. Las líneas finales apuntan a la toma de conciencia: la observación (verbo “ver” (“vi”), reiterado, y referido cada vez más hacia el interior: primero ve lo de fuera (la tierra humedecida, la sillona), luego mira a través de los cristales, ve el interior), se liga explícitamente al momento de la comprensión (“entonces comprendí”). La separación tipográfica de la última frase respecto del resto del texto, mediante el punto y aparte, pone el acento precisamente en el proceso de toma de conciencia. Y se insinúa que la muerte no sólo ha provocado esta toma de conciencia final en el personaje protagonista, sino que el resto de personajes, al llegarle al hombre proscrito y marcado el final por excelencia que es la muerte, se tornan “pensativos”.

Encontramos alusiones a acontecimientos o procesos finales. Junto a actividades y procesos finalizadores (“oxidado”, “desarmada”), hay un marcador temporal significativo: se llega en el cierre al final de un plazo fijado. El hombre de la perezosa espera el

final del verano y las primeras lluvias. Se refiere por primera vez al sol como “un ojo irritado. El ojo del infierno” (Ribeyro, 2010:235). Después al verano como “un dios que no me quiere. A mí me gustan las ciudades frías, las que tienen allá arriba una compuerta y dejan caer sus aguas” (Ribeyro, 2010:236). E insiste todavía una vez más: “Pronto terminarán las vacaciones. Entonces ya no vendrás a verme. Pero no importa, porque ya habrán llegado las primeras lloviznas” (Ribeyro, 2010:238). La repetición acentúa la importancia de este plazo fijado al inicio del relato, y la frustración de esta espera se narra en el cierre: ha terminado el verano (final del plazo fijado), pero no ha llegado la lluvia.

Por último, se advierte en el cierre una antítesis entre la referencia indirecta a la muerte (“luto”), que se opone al “rumor de la vida” que procede del interior de los cristales.

Dirección equivocada

Firmado en Amberes, en 1957. Cuenta la historia de Ramón, de oficio detector de deudores, va en busca de un hombre llamado Fausto López, para identificar su dirección y que de este modo se puedan tramitar el juicio y el embargo. Se adentra en un barrio popular, y al llegar a una casucha sombría, le abre la mujer del deudor, que clava los ojos en los suyos. Ante las preguntas de ella, Ramón dice que es vendedor de radios y bajo el nombre de Fausto López apunta “dirección equivocada”¹³⁴.

¹³⁴ Jorge Coaguila considera que este cuento tiene una versión previa, titulada “La ventana de guillotina” y aparecida en el suplemento “Dominical” de El Comercio, Lima, 19 de octubre de 1958, pp.1-4. Efectivamente, sería éste otro título posible, pues comprobaremos en las líneas que siguen el valor simbólico que adquiere en el relato la ventana a la que se asoma la mujer del deudor.

El narrador en tercera persona, parcialmente omnisciente, traslada sin aspavientos los sentimientos y reflexiones del personaje. El personaje de Ramón se desmarca en cierto modo del personaje habitual ribeyriano, pues es capaz de la heroicidad, si entendemos por heroicidad el ponerse el personaje momentáneamente por encima de las circunstancias que le rodean y/u oprimen, y emprender alguna acción que cambie su curso. Ramón sale de la oficina dispuesto y resignado a cumplir su cometido, se adentra en el barrio popular y se siente deprimido por el ambiente, pero nada hace presagiar un cambio de planes, ni siquiera cuando conoce al pobre mozalbete que distribuye programas de cine y que es el hijo de su deudor.

Es la presencia de la mujer y de ojos incisivos la que desencadena el acontecimiento nuclear del cuento, narrado al final. A través de ella Ramón imagina el pasado y el presente doloroso y escribe después en la hoja “dirección equivocada”. Pero el narrador semiomnisciente escoge entonces trasladar al lector los pensamientos del personaje, y a través de ellos desmonta la acción heroica que había causado sorpresa en el lector habitual de Ribeyro. Hemos visto cómo, ante las acciones heroicas o simplemente “activas”, Ribeyro siempre introduce un contrapunto pesimista: en esta ocasión da a entender que la motivación del personaje para emprender esa acción no ha sido la justicia, ni la piedad, sino simplemente el hecho de que le ha atraído la mujer, que era hermosa. Se podría relacionar este cuento con “Una medalla para Virginia”, donde la acción heroica, esta vez acometida por la motivación aparentemente correcta (salvar), no tiene las consecuencias esperadas y, en cierto modo, se traslada la sensación de que no ha servido de nada.

Tiempo y espacio comparecen ambos en este relato como reductos psicológicos, absolutamente ligados a la percepción interior.

El cuento narra la progresiva penetración en un espacio concreto, Lince, donde se presencia un decorado cada vez más miserable: “En los barrios pobres también hay categorías. Ramón tuvo la evidencia de estar hollando el suburbio de un suburbio. Ya los pequeños ranchos habían desaparecido. Solo se veían callejones, altos muros de corralón con su gran puerta de madera. Menguaron los postes del alumbrado y surgieron las primeras acequias, plagadas de inmundicias” (Ribeyro, 2010:243).

Hay una degradación en el espacio, hasta que parece que éste se diluyera durante la entrevista con la mujer. Pues, significativamente se utiliza el adjetivo “inespacial” (Ribeyro, 2010:244) para designar el mundo creado durante la conversación, él de pie junto a la puerta, y la cabeza de ella enmarcada en la ventana (como en un cuadro o como el efecto de una cruel guillotina). El espacio es un elemento nuclear a la hora de interpretar este cuento. Nótese que el título “dirección equivocada” parece contener un doble significado: el primero y más inmediato como lugar físico en el que se habita; el segundo, entendiendo “dirección” como “sentido”.

Tiempo y espacio se abrazan estrechamente en este texto, al final de esa degradación espacial que termina en un mundo “sin espacio”, comparece el tiempo, siempre ligado al anterior. “Ramón seguía explorando ese mundo inespacial (...) como quien trata de reconstruir la leyenda que se oculta detrás de una fecha. (...) se dio cuenta de que ese mundo estaba desierto, que no guardaba otra cosa que una duración dolorosa, una historia marcada por el terror” (Ribeyro, 2010:244). Se descubre el tiempo como duración, una suerte de terrorífico eterno retorno de lo mismo. El barrio es un barrio sin historia, y el personaje con el que se topa Ramón y que vive en ese barrio es asimismo un personaje sin historia (también desde esta perspectiva puede interpretarse el título). Según James Higgins:

El relato termina con una nota irónica, con una sospecha de que sus motivos no han sido enteramente generosos y que se ha dejado influir por el atractivo de la mujer (...). Pero se trata de una ironía que se vuelve sobre sí misma. Porque su negación de los sentimientos generosos que lo han inspirado refleja no sólo su vergüenza de haber faltado a su oficio, sino también los valores distorsionados del sistema socio-económico cuyo código ha infringido (Higgins, 1991:33)

El crítico pone el acento final en el sistema socio-económico y en el código transgredido. Sin duda en este cuento la crítica social presente y dinamizadora de los movimientos argumentales tiene una importancia interpretativa indudable. Sin embargo, las últimas líneas del cierre refieren de nuevo la intimidad del personaje, acentúan el efecto que el acontecimiento del cuento (el hecho de poner en el papel “dirección equivocada”) tiene en el personaje.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Solamente cuando la mujer continuó con sus protestas, con voz cada vez más desfalleciente, Ramón se dio cuenta de que ese mundo estaba desierto, que no guardaba otra cosa que una duración dolorosa, una historia marcada por el terror.

-Soy vendedor de radios –dijo rápidamente-. ¿No quiere comprar uno? Los dejamos muy baratos, a plazos.

-¡No, no, radios no, ya tenemos, nada de radios! –suspiró la mujer y, casi asfixiada, tiró violentamente del postigo.

Ramón quedó un momento delante de la puerta. Sentía un insoportable dolor de cabeza. Colocando su expediente bajo el brazo, abandonó el pasaje y se echó a caminar por Lince, buscando

un taxi. Cuando llegó a una esquina, cogió el cartapacio, lo contempló un momento y debajo del nombre de Fausto López escribió: “Dirección equivocada.”. Al hacerlo, sin embargo, tuvo la sospecha de que no procedía así por justicia, ni siquiera por esa virtud sospechosa que se llama caridad, sino simplemente porque aquella mujer era un poco bonita. (Ribeyro, 2010:244)

El cierre comienza con la alusión a un efecto acústico, la disminución de sensaciones acústicas, pues la mujer protesta “con voz cada vez más desfalleciente”. Junto a su desaliento, la referencia a un motivo apocalíptico: la alusión a un “desierto”, lugar al que se asocia la vida de la mujer”. En este marco trágico, el desenlace narra un doble proceso de toma de conciencia. Primero Ramón “se dio cuenta”, comprendió la dureza del mundo de aquella mujer. Este reconocimiento le lleva anotar “Dirección equivocada” bajo el nombre de Fausto López. Ya hemos apuntado cómo este acontecimiento desplaza la atención del lector inmediatamente después a la interioridad del personaje, que tras contemplar el cartapacio indaga en las motivaciones de su acción y “tuvo la sospecha” de que procedía así únicamente por la belleza de la mujer. De nuevo la naturaleza del cierre ribeyriano funciona como un péndulo que, en su movimiento último, desplaza el sentido final del cuento.

Encontramos asimismo alusiones a acontecimientos o procesos finalizadores que precipitan el final: se cierra una ventana (la mujer “tiró violentamente del postigo”).

El profesor suplente

Escrito en Amberes, en 1957. Matías Palomino es un cobrador pobre y con frustrada vocación de estudioso y maestro. Un día un amigo le cede su puesto de profesor de historia en un colegio y alegremente

desempolva sus cuadernos y pasa la noche estudiando. A la mañana siguiente se dirige al colegio. Llega antes de la hora prevista y, mientras espera, su ánimo va decayendo. Comienza a mezclar los contenidos estudiados, y preso de la ansiedad se dispone a alejarse cuando el guardia de seguridad le aborda y le pregunta si es él el profesor nuevo de historia. Matías responde con furia que él es cobrador. Vuelve a su casa, donde su mujer le abraza, orgullosa por primera vez, y al percibir ese orgullo Matías se derrumba y llora.

El narrador en tercera persona focaliza el relato en el personaje de Matías Palomino. Matías se ajusta al antihéroe que Ribeyro suele dibujar: de clase media-baja, de empleo anodino, de aficiones anodinas, un hombre que no destaca por nada. Esto es una constante en sus personajes, normalmente planos: se encuentran en el cuento ante una situación extraordinaria que supone una encrucijada, frente a la cual podrían sorprender, evolucionar o cambiar, pero los acontecimientos le revelan finalmente la imposibilidad o inutilidad de ese esfuerzo. Matías atisba la posibilidad de desempolvar su “inteligencia en desuso” y de alcanzar un destino mejor del que se cree merecedor. Sin embargo, los recuerdos de pasados fracasos, la contemplación de su imagen (una imagen de perdedor, que no se ajustaba a sus nuevos proyectos) y, finalmente, la duda como elemento desestabilizador definitivo, le harán abandonar su propósito de crear una nueva vida: “(...) una duda tremenda lo asaltó” (Ribeyro, 2010:247); “esa duda había arrastrado otras muchísimo más urgentes” (Ribeyro, 2010:248). La vida queda finalmente retratada al encarnarse en este personaje como una “enorme frustración” (Ribeyro 2010:249) de la que se toma conciencia.

Esta toma de conciencia ha sido destacada por la crítica, y en torno a ella se estructura el cierre. Según Crisanto Pérez Esáin al leer

este cuento asistimos al momento en que el personaje “confirma el descubrimiento de su identidad real, alejada de la del profesor de historia que quiso ser y que sus limitaciones personales siempre le impedirán alcanzar” (2008:54). El descubrimiento de la propia identidad se liga en el texto al reflejo de su imagen en la vidriera de la tienda de discos. Se trata de un momento nuclear de cara a la semántica del relato. El personaje confunde al inicio su reflejo con el de “un hombre pálido que lo espiaba” (Ribeyro, 2010:247). Este hecho revela al lector el desconocimiento inicial que Matías Palomino tiene de sí mismo, pues no se reconoce. Sólo después descubre que se trata de su propia imagen, y entonces repara en su calva, en el bigote que cae sobre sus labios con un gesto de “absoluto vencimiento” (Ribeyro, 2010:247). Los rasgos físicos se asocian de este modo a rasgos de carácter, y este proceso rápido de autoconocimiento culminará en la toma de conciencia de su enorme frustración. Asistimos de nuevo a un movimiento argumental que pendula desde los avatares externos (el reflejo en la vidriera, el rechazo final de dar la clase) hacia una indagación última en el interior del personaje.

La importancia de la crítica social que se plantea al inicio del relato, con la miseria de la situación inicial (el pobre matrimonio que toma el té), queda burlada a lo largo del cuento. Pues aunque el personaje inicialmente echa la culpa de su fracaso al entorno (“Todo esto no me sorprende –dijo al fin- un hombre de mi calidad no podía quedar sepultado en el olvido” (Ribeyro, 2010:246) o “El siempre achacó sus fracasos académicos a la malevolencia del jurado” (Ribeyro, 2010:247)), y esto le permite la autocomplacencia, el acontecimiento del cuento, la imposibilidad de dar la clase, va a destruir sus argumentos y a trasladar no sólo la atención del lector, sino la del propio personaje, hacia sus limitaciones interiores.

La historia de Matías Palomino se enmarca en unas determinadas condiciones sociales e históricas, pero prevalece finalmente la historia individual (y es irónico y significativo el que el

personaje descubra que las causas de su fracaso no se encuentran en el entorno oprimente, sino en sus propias limitaciones). Se manifiesta la vigencia de las palabras de Ribeyro, rescatadas por Wolfgang A. Luchting en “Lo que dijo Ribeyro”¹³⁵: “cuando sus cuentos resultan críticos de la sociedad, no es porque se lo hubiera propuesto: resultan así implícitamente. Sus cuentos son siempre sobre una decepción” (Ribeyro, 2009:61).

Según Peter Elmore: “Al final del relato, por el contrario, el protagonista tiene una idea más precisa de su propia valía. Entre un estado y otro de conciencia media un fracaso traumático” (2002:102) o “a través del fracaso alcanza un conocimiento de sí mismo” (2002:103). En “El profesor suplente” se condensan las líneas argumentales de este trabajo, y así lo intuye Peter Elmore en su lectura: a saber, que el personaje ribeyriano fracasa, que mediante este fracaso toma conciencia (en este caso, sobre sí mismo), y que esta revelación no provoca cambios¹³⁶.

James Higgins, por su parte, destaca la vuelta a casa, el momento narrado en el cierre, como el instante (ése preciso y no otro anterior) en el que aflora la toma de conciencia de su frustración:

¹³⁵ Texto recogido en *Las respuestas del mudo*. Wolfgang A. Luchting transcribe un encuentro producido en Lima el 13 de diciembre de 1973 en el Instituto Nacional de Cultura (INC), durante el cual fue preguntado por su obra por José B. Adolph, Antonio Cornejo Polar, Alberto Escobar y el crítico argentino Alejandro Losada Guido.

¹³⁶ Según Elmore: “Se trata –y esto se aplica a casi toda la hueste de fracasados que puebla las ficciones de *La palabra del mudo*- de un saber estéril, pues solamente sirve para certificar la ruina irrevocable del sujeto y la imposibilidad de su redención” (2002:103-104).

Es sólo cuando llega a casa y encuentra a su esposa esperándolo en la puerta cuando su frustración sale a la superficie, porque ahora la verdad ha de imponerse irremediabilmente (...) Porque la distancia entre el orgullo de ella y su propia conciencia del fracaso lo hace consciente del abismo entre su concepto ideal de sí y la realidad de lo que es (...) nuestra imagen final de Matías Palomino es la de un hombre vencido. (1991:47)

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Solamente cuando llegó a la quinta y vio que su mujer lo esperaba en la puerta del departamento, con el delantal amarrado a la cintura, tomó conciencia de su enorme frustración. No obstante se repuso, tentó una sonrisa y se aprestó a recibir a su mujer, que ya corría por el pasillo con los brazos abiertos.

-¿Qué tal te ha ido? ¿Dictaste tu clase? ¿Qué han dicho los alumnos?
-¡Magnífico!... ¡Todo ha sido magnífico! –balbuceó Matías- ¡Me aplaudieron! –pero al sentir los brazos de su mujer que lo enlazaban del cuello y al ver en sus ojos, por primera vez, una llama de invencible orgullo, inclinó con violencia la cabeza y se echó desoladamente a llorar. (Ribeyro, 2010:250)

Nos encontramos ante un desenlace trágico, de fracaso, frustración y desconsuelo (Matías “se echó desoladamente a llorar”). De nuevo, junto al fracaso comparece la toma de conciencia: “tomó conciencia de su enorme frustración”. Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales. Como marcador temporal, se fija sutilmente un plazo. Matías parte de su casa (“antes de partir” (Ribeyro, 2010:246), y al final del cuento vuelve. La experiencia anunciada al inicio ya se ha cumplido. Encontramos también negación, mediante la presencia de la partícula “des” en “desoladamente”.

En cuanto a recursos estilísticos y retóricos, encontramos la conjunción de coordinación (y) al interior de la última frase: “inclinó con violencia la cabeza y se echó desoladamente a llorar”.

Hay comparabilidad contrastiva entre las situaciones inicial y final. El lugar del que se sale y al que se vuelve es el mismo: la casa. Al inicio el matrimonio pobre toma el té y se queja de los sinsabores de la clase media. A Matías se le ofrece una oportunidad de salir de su situación. Tras el fracaso, vuelve a casa y, presumiblemente, a la situación inicial. Nada ha cambiado aparentemente y, sin embargo, la mujer ha sentido por primera vez orgullo de su marido, y Matías es ahora consciente de su fracaso y de la imposibilidad de salir de él. La similitud entre el marco inicial y el final ponen de relevancia las transformaciones psicológicas de los personajes.

El jefe

Lima, 1958. Durante una fiesta de empresa, Eusebio Zapatero intima con su superior Felipe Bueno. Se emborrachan juntos y jefe y empleado terminan de madrugada llamándose por sus respectivos apodos. Al día siguiente Eusebio entra con confianza en el despacho de su superior y le susurra su apodo. El jefe, impasible, le saluda fríamente utilizando su nombre completo y continúa leyendo sus cartas.

El narrador en tercera persona, narrador testigo y parcialmente omnisciente, traslada la voz de Eusebio Zapatero. Se trata de nuevo de un personaje humilde, de profesión ayudante de contador, de clase media-baja. Desea un aumento de sueldo, quiere medrar, y ve la oportunidad en la fiesta. Si en el curso de estos análisis hemos identificado a los distintos personajes como “pasivos” o “activos” en cuanto a su relación con sus circunstancias, Eusebio Zapatero pertenecería a la segunda clase. Se aproxima él a su jefe, espera tener la ocasión de intimar con él. De nuevo, el cuento es la

narración de una esperanza frustrada, de una ilusión que se crea para destruirse al final (ejemplos similares serían, entre otros, “La tela de araña”, “El profesor suplente” o “Los merengues”). Peter Elmore habla de un “simulacro de intimidad” y señala cómo, al volver a las condiciones normales de trabajo, “la ilusión de cercanía se disipa y vuelven a definirse los linderos del orden establecido” (2002:99). Encontramos por lo tanto concentrado en el cierre el momento de la disipación de la ilusión, el despertar a la realidad.

Según Wolfgang A. Luchting:

Como de costumbre en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, la ilusión toma el poder: Eusebio, de mentalidad mediocre pero ribeyranamente humano, cree que el mundo de la ilusión, o sea de las confidencias o infidencias del jefe y las aventuras de la noche anterior, van a perdurar en la luz fría, sobria y mañanera de la realidad del día siguiente. Se lleva el chasco que a nadie sorprende sino a Eusebio.

La historia narrada se extiende durante una noche y termina a la mañana siguiente. Podría hablarse de una alternancia en cuanto a la naturaleza de la temporalidad: podemos hablar de un tiempo psicológico durante la noche y de un tiempo sucesivo, externo, a la mañana siguiente. El alcohol provoca esa interiorización del tiempo, y acelera un proceso que normalmente requiere de un lapso de tiempo mayor. Durante unas horas los dos personajes se convierten en amigos íntimos y se llaman por sus nombres de confianza. La mañana siguiente significa la vuelta al tiempo ordinario, un nuevo día, intrínsecamente unido al “despertar” de Eusebio, que cobra conciencia del carácter ficticio de la noche anterior.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Tres horas más tarde, Eusebio Zapatero llegó a la oficina con los ojos hinchados y un retraso de diez minutos. Contra su costumbre, saludó a la secretaria alegremente y haciendo una pirueta tiró su sombrero en la percha.

-¿Está Felipe?- preguntó

La secretaria lo miró sorprendida.

-¿Por quién pregunta usted?

-Por nuestro patrón.

-Está en su despacho.

Eusebio se dirigió hacia la puerta.

-¿Va a entrar así, sin que lo anuncie?

Eusebio se contentó con hacerle un guiño y empujó la puerta. El apoderado estaba sentado frente a su escritorio, ocupado en leer la correspondencia de la mañana. Eusebio se fue acercando sigilosamente y cuando estuvo ante el pupitre adelantó la cabeza y murmuró. “Pim.”

El apoderado levantó rápidamente la cara y quedó mirándolo con una expresión fría, desmemoriada y anónima: la mirada inapelable del jefe.

-Buenos días..., señor Eusebio Zapatero –respondió. Y continuó leyendo sus cartas. (Ribeyro, 2010:256)

Al desenlace trágico (fracaso, muerte de unas expectativas) se une la toma de conciencia: el cierre narra el “despertar” del personaje, que se da cuenta de la irre realidad de lo vivido durante la noche y de que no se ha transformado su realidad ordinaria. Todo parece indicar que Eusebio ha triunfado en su intento de ganarse la confianza de su jefe y que, en consonancia con esta nueva amistad, al final conseguirá el aumento de sueldo. El desenlace, finalmente, no es el previsto ni por el lector ni por el personaje. Julio Ramón Ribeyro introduce la ironía final y consigue un efecto sorpresa.

En cuanto a actividades o procesos finalizadores, metafóricamente encontramos el despertar como final de un sueño. Se produce una fijación (*freezing* o *stasis*) de la imagen estática al final del jefe con expresión desmemoriada y fría, efecto señalado por la composición verbal “quedó mirando”. La conjunción de coordinación (y) al inicio de la última frase acentúa la sensación de continuidad y homogeneidad respecto al inicio del cuento, pues se vuelve al marco narrativo inicial: “Y continuó leyendo sus cartas” (como si nada hubiera sucedido). Esta continuidad acentúa la relatividad del carácter conclusivo, dando una idea de final abierto desde el punto de vista externo. Se puede suponer que después del punto y final Felipe Bueno sigue leyendo sus cartas. Sin embargo, si atendemos a la historia del fracaso de las expectativas del personaje protagonista, esta ha quedado perfectamente clausurada.

Una aventura nocturna

Lima, 1958. Arístides es un solitario fracasado que una noche echa a caminar sin rumbo por Miraflores y termina extraviado en un barrio desconocido. Allí descubre la enorme terraza vacía de un café vacío, en cuyo interior la patrona fuma y lee el periódico. Se decide a entrar, beben y bailan juntos. Arístides no cabe en sí de gozo porque va a cumplir su fantasía de tener una aventura con una mujer. Pero antes ella le pide que recoja las mesas de la terraza. Después del largo esfuerzo, ella le cierra la puerta y se niega a abrirle. Arístides siente su esperanza rota y una extrema vergüenza por lo que le ha ocurrido.

A este cuento se hace referencia en las notas tomadas por Wolfgang A. Luchting en “Lo que dijo Ribeyro” (1975): “Sus cuentos son sobre una decepción: un personaje decepcionado se encuentra con un mundo desalmado –“La tela de araña”, “Una

aventura nocturna”-; sus cuentos narran una frustración” (Ribeyro, 2009:61)

El narrador en tercera persona, testigo, mantiene una omnisciencia parcial (referida al interior del personaje principal, Arístides). El protagonista repite las claves de personajes aparecidos en otros cuentos, personificadas en Arístides de modo más explícito: personaje fracasado (“no era solamente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono” (Ribeyro, 2010:257), que se atreve a hacer una excepción abandona su rutina y se lanza a caminar por otros lugares, personaje vacilante (se aleja y aproxima tres veces al café antes de decidirse a entrar), y cuando por fin se muestra activo y resolutivo (“-Me quedo –dijo Arístides, con un tono imperioso que lo sorprendió” (Ribeyro, 2010:261), el movimiento argumental que pudiera interpretarse como un punto de inflexión y un cambio de rumbo en la vida del personaje termina irremediablemente en fracaso (de los cuentos ribeyrianos se va concluyendo que el margen de maniobra del sujeto a la hora de influir en sus circunstancias es mínimo; se le imponen éstas ya presente el personaje una actitud pasiva (Dionisio en “Mar afuera”, ya ensaye una postura activa (Virginia en “Una medalla para Virginia”, o en esta ocasión Arístides).

James Higgins detecta la circularidad del cuento, el regreso a la situación original pero transformada: “se ve agravada”, escribe (1991:100). Y los motivos que da para justificar esta afirmación no se refieren a ningún factor externo, sino al hecho de que Arístides “ahora tiene que vivir con la frustración de haber tenido dentro de su alcance una felicidad que hasta entonces se había resignado a no conocer” y con la “conciencia de haber sido burlado en la única

ocasión de su vida cuando ha logrado portarse con la decisión de una persona normal” (1991:100)

En cuanto al cronotopo, el espacio es significativo para la interpretación de este cuento. “Una aventura nocturna” tiene lugar en un espacio desconocido para el personaje (desconocido exteriormente (no conoce ese barrio) e interiormente (se sorprende a sí mismo con actitudes desconocidas)). El personaje se encuentra desvinculado de su entorno habitual.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

La mujer corrió el cerrojo, hizo una atenta reverencia y le volvió la espalda. Arístides, sin soltar el macetero, vio cómo se alejaba cansadamente, apagando las luces, recogiendo las copas, hasta desaparecer por la puerta del fondo. Cuando todo quedó oscuro y en silencio, Arístides alzó el macetero por encima de su cabeza y lo estrelló contra el suelo. El ruido de la terracota haciéndose trizas lo hizo volver en sí: en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado (Ribeyro, 2010:263)

Ya hemos aludido al desenlace trágico: se produce un claro fracaso, una ilusión se rompe, hecho que tiene su explícito correlato textual (“en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota”). Hay un proceso de reconocimiento por parte del personaje: (“reconoció”, “volver en sí”), que toma conciencia de su flagrante fracaso. “Arístides se libra de aparecer como un mero hazmerreir porque, en la representación, importan tanto la trampa en la cual cae el sujeto como *la huella síquica*¹³⁷ que en él deja la peripecia” (Elmore, 2002:100).

¹³⁷ El subrayado es nuestro.

Hay en el cierre de “Una aventura nocturna” alusiones a acontecimientos o procesos finales: actividades o procesos finalizadores: cerrar una puerta (“corrió el cerrojo”), apagar (“apagando las luces”). Marcadores temporales: final de un plazo fijado por la patrona “Hay que guardar las mesas de la terraza” (Ribeyro, 2010:261). Se sobrentiende: cuando hayas acabado de guardar las mesas de la terraza, subiremos arriba y tendremos sexo. Cuando este plazo señalado termina, en lugar de producirse el desenlace previsto y esperado por el protagonista, se verá transformado en un desenlace trágico, se produce un desengaño. También detectamos la presencia de la negación. Al cierre lo antecede una escena en la que la patrona, desde el otro lado del cristal, niega con el dedo: “hizo un gesto negativo” (Ribeyro, 2010:262), y “volvió a negar” (Ribeyro, 2010:262).

En cuanto a los efectos acústicos y visuales, se produce una disminución de los estímulos perceptibles (*fading*). Disminución de las sensaciones ópticas. –oscuridad, apagar la luz (“apagando las luces”), “cuando todo quedó oscuro”; desaparición del campo visual de un personaje, alejamiento progresivo (“se alejaba cansadamente (...) hasta desaparecer por la puerta del fondo”); disminución de las sensaciones acústicas: silencio, “cuando todo quedó oscuro y en silencio”.

Se produce una sensación particularmente intensa: un ruido que rompe el silencio: “(...) alzó el macetero por encima de su cabeza y lo estrelló contra el suelo. El ruido de la terracota haciéndose trizas (...)”. El ruido acentúa el carácter trágico del desenlace, y la posición de conjunción de coordinación (y) al inicio de la última frase: “Y tuvo la sensación...” acentúa la potencia conclusiva de la última frase que, singularmente, se refiere a la sensación del personaje. Hay una

comparabilidad contrastiva entre la situación inicial y la final. Ya al inicio del relato se presenta a Arístides como un personaje fracasado. Al final es igualmente fracasado. ¿Qué ha sucedido entonces? Que ha tomado conciencia de este fracaso y de su carácter irremediable.

La pretensión del final a abarcar el relato en su totalidad o a decir algo de valor universal: “en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota” acentúan el carácter “concluso” del texto.

Vaquita echada

París, 1961. Cuatro amigos se reúnen antes del amanecer en el salón de uno de ellos, y se juegan a los dados a quién le tocará hablar por teléfono cuando abran la oficina de Correos. Pierde Bastidas y se encaminan los cuatro hacia allí, donde Bastidas llama al doctor Céspedes para comunicarle que su mujer murió por hemorragia durante un parto prematuro. Después del trance de la comunicación, respiran aliviados en la calle y se encaminan a desayunar, riendo.

“Vaquita echada” resulta un cuento atípico en la producción cuentística de Julio Ramón Ribeyro, por la marcada primacía del diálogo, en el curso del cual se va definiendo la trama. En la palabra se define la acción y se definen los personajes. Se mantiene la tercera persona de un narrador más ausente del texto, y no se produce la frecuente omnisciencia parcial que traslada la interioridad de un solo personaje. Los personajes de este relato son sin embargo definidos como grupo. Sólo destaca ligeramente Bastidas como líder. Se produce una comunicación entre el grupo y, al otro lado del auricular (definido por el diálogo de los personajes), el doctor Céspedes, buena persona, de risa franca, que no es un borracho, que es sensible (llora). Según Julio Ortega, en “Vaquita echada”, el lenguaje “es todo el drama” (1985:131) y “la noticia es comunicada al marido al final del cuento (...) y sólo culmina la evidencia de un vacío recubierto (como

en Flaubert) de lugares comunes” (1985:131). Los personajes intentan “elaborar el ritual, sus fórmulas vacuas, para exorcizar ese compromiso deshumanizado” (1985:131). Para Julio Ortega la muletilla “vaquita echada” “pertenece a la jerga de los bebedores, o la alude. La frase se repite como una fórmula irónica y festiva que señala encuentro social de los amigos” (1985:135). Apoyándose en ella, los códigos encubren y “los hablantes se protegen con las palabras, saturando el vacío que en la conversación instauro la muerte” (1985:135). Se trata por lo tanto de una expresión arbitraria pero símbolo de un código socialmente compartido, ritual que permite enmascarar o burlar el carácter insólito del acontecimiento. Veremos cómo la fórmula, que repite a lo largo del relato, tiene un poder estructurador del relato.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

-Lo mejor es que cortes –dijo Gandolfo.

-¿Aló? –continuó Bastidas-. ¿Me escucha usted, doctor Céspedes?
¿Aló?... ¡Imposible seguir hablando! –y cortó la comunicación.

Los cuatro caminaron en silencio hacia la puerta.

-Póngame la llamada en mi cuenta –dijo Bastidas a la telefonista.

Cuando estuvieron en la calzada respiraron un poco aliviados el aire de la mañana.

-Iremos al mercado a tomar desayuno –sugirió Manrique.

-Sí, dijo Bastidas, iniciando la marcha-. ¿Saben que me han hecho mayordomo de la feria de Santa Ana?

Al llegar a Sequialta, Gandolfo se arrancó a correr y le dio una soberbia patada a una lata vacía de leche Gloria.

-¡Vaquita echada! –gritó Manrique.

Los cuatro se echaron a reír. (Ribeyro, 2010:271)

El desenlace de los acontecimientos ha sido trágico (se le ha comunicado al doctor la muerte de su esposa, y éste ha llorado), pero en el cierre del cuento, que comparece inmediatamente después de la clausura de los acontecimientos anunciados a lo largo del cuento, el carácter trágico estriba en la risa final (irónica y en cierto modo irrespetuosa), que comparece como la única puerta de huida ante la tragedia.

Hay alusión a acontecimientos o procesos finales: actividades y procesos finalizadores: huir (en el sentido emocional antes descrito), y salir de una habitación (“camaron en silencio hacia la puerta”). Encontramos términos del campo semántico ‘final’: “cortó”, terminó la conversación.

Como señales de circularidad, se producen alusiones finales a detalles del principio: se repite la expresión del Cuzo que apreció al inicio del relato, “¡vaquita echada!”. La fórmula se repite en varias ocasiones: al inicio, cuando todos secan su vaso (“Manrique dijo ‘Vaquita echada’” (Ribeyro, 2010:268.), y de nuevo al final, causando la risa.

De color modesto

París, 1961. Alfredo es un hombre solitario de veinticinco años que acude a una fiesta donde pasa tribulaciones debido su timidez y su falta de aptitud para el baile. Fracasa en sus intentos de integrarse y bebe mucho. Ya borracho, y través de la puerta que da al oficio, ve bailar a una sirvienta negra en el interior de la cocina. Entra y la saca a bailar. Ella se resiste, por miedo a que los vean, pero después accede. Salen al jardín y bailando con ella Alfredo siente el sosiego del contacto humano. Les encuentran y les echan de la fiesta. Alfredo la defiende a ella y su situación en esa ocasión y después en el malecón, cuando les detiene la policía. Afirma que la mujer negra es

su novia, y les reta. La policía se ríe y le dice que, si es su novia, les va a dejar paseando a plena luz en el parque Salazar, escaparate de la alta sociedad. Al bajar allí del coche patrulla y observar a la gente, Alfredo se echa atrás y abandona a la mujer negra.

El narrador en tercera persona, testigo, presenta una omnisciencia parcial y selectiva, que mantiene el foco en el personaje principal, Alfredo. Se trata de un personaje solitario y fracasado, que hace una excepción y da muestras de rebelión, y cuyo esfuerzo, al fracasar en el intento, en lugar de llevarle a otro punto, le devuelve a su fracaso inicial. Algunos personajes ribeyrianos no se definen por la acción sino por la falta de ella, que aceptan pasivamente su condición (por ejemplo, los protagonistas de “Mar afuera” o “Por las azoteas”) y hay personajes que deciden actuar, como en el caso que nos ocupa de Alfredo (si bien actúa desde una superficialidad que se verá descubierta al final). Siempre al final del cuento el personaje será de algún modo marcado por las circunstancias, normalmente superado por ellas.

Peter Elmore habla de una estructura *in crescendo*, jalonada por las confrontaciones con figuras de autoridad: “La ironía final del cuento, sin embargo, desbarata la ilusión de rebeldía antiburguesa y de ruptura con los convencionalismos que había animado hasta ese punto al protagonista” (Elmore, 2002:95). Este cuento resulta paradigmático a la hora de ilustrar el modo en que Julio Ramón Ribeyro introduce en sus relatos la crítica social. La crítica social enmarca el relato, y lo define, pero funciona como contexto de la aventura individual del personaje. En el cierre del relato el lector asiste a la claudicación del personaje y, de acuerdo con Peter Elmore, “el foco de la representación del sentido del texto se concentran en la

irónica inconsistencia del joven bohemio, antes que en el racismo de la clase dominante”¹³⁸ (2002:95).

De nuevo, las coordenadas espacio-tiempo cobran significación en cuanto que interiorizados por el personaje. Si bien el tiempo no alcanza un especial protagonismo en este relato, sí es nuclear el espacio en su configuración y estructura. Este cuento pivota sobre dos espacios antagónicos (externos, pero interiorizados, psicologizados): el espacio donde sí ejerce el personaje su yo más instintivo y más valiente (la cocina con la puerta cerrada, la oscuridad del malecón), y el espacio donde le encorseta la sociedad y la circunstancia (la sala de baile, el distinguido parque Salazar). Se impone finalmente el segundo.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Y como si se internara en un mar embravecido, todo su coraje se desvaneció de un golpe.

-Fíjate –dijo-. Se me han acabado los cigarros. Voy hasta la esquina y vuelvo. Espérame un minuto.

Antes de que la negra respondiera, salió de la vereda, cruzó entre dos automóviles y huyó rápido y encogido, como si de atrás lo amenazara una lluvia de piedras. A los cien pasos se detuvo en seco y volvió la mirada. Desde allí vio que la negra, sin haberlo esperado, se alejaba cabizbaja, acariciando con su mano el borde áspero del parapeto. (Ribeyro, 2010:284)

¹³⁸ Peter Elmore contrasta su propia lectura, que compartimos, con las consideraciones de Dunia Gras, que sitúa el núcleo del cuento en el asunto de la discriminación racial y en el hecho de que los círculos sociales tanto de Alfredo como de la sirvienta negra “no admiten las relaciones interraciales ni interclasistas (...)”. EN: “‘De color modesto’: etnicidad y clase en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 48, p.179.

El desenlace trágico (fracaso, abandono de un proyecto, capitulación) está acompañado por la toma de conciencia del personaje. Significativamente, no detiene Ribeyro el cuento en el momento del abandono, sino posteriormente, cuando el personaje echa la vista atrás (“volvió la mirada”) y contempla la imagen de su claudicación. El personaje “se detuvo en seco” (*detenerse*, verbo frecuentemente asociado a la contemplación especulativa), y “volvió la mirada”.

Encontramos alusiones a acontecimientos o procesos finales, como a las actividades finalizadoras de huir, “huyó rápido”, o pararse, inmovilizarse: “se detuvo en seco”. La partícula negativa “des” se inserta en el término que señala el inicio del cierre y del desenlace: su coraje se “desvaneció”. Junto a ello, efectos acústicos y visuales: disminución de las sensaciones ópticas, desaparición del campo visual y reducción de la visibilidad: la mujer negra se aleja: “se alejaba cabizbaja” y Alfredo “se encogió”.

Tres historias sublevantes (1964)

Al pie del acantilado

Huamanga, 1959. Don Leandro y sus dos hijos se establecen al fondo del barranco, en los viejos baños de Magdalena. Allí encuentran la higuierilla, una recia planta capaz de brotar en las condiciones más adversas, y allí erigen su casa. Van limpiando la playa para sacar algo de dinero con los bañistas en verano, y Pepe, el mayor, muere sacando hierros del mar. Sobre ellos se va formando una barriada, hasta que un día llegan los hombres de la municipalidad y les echan, destruyen sus casas con las máquinas hasta llegar al fondo del barranco, a casa de Don Leandro. Éste emprende la marcha sin separarse del mar y le alcanza su hijo Toribio, que ya es un hombre. Descubren otra higuierilla y allí comienzan a edificar de nuevo su hogar.

José Miguel Oviedo califica este volumen de cuentos como un intento de “tríptico narrativo” determinado por las tres regiones del país (la costa, la sierra y la selva) y a este primer relato como “un testimonio muy considerable de la madurez literaria de Ribeyro, de su conocimiento de la realidad peruana, de su compromiso intelectual y su intuición creadora” (1968:19).

Es un cuento atípico en la trayectoria ribeyriana, por su larga extensión (nótese que Ribeyro titula este volumen “historias”, no “cuentos”), y porque es un personaje de empeño continuado en labrar su propio destino. Peter Elmore¹³⁹ destaca el hecho de que el

¹³⁹ Elmore también destaca el carácter representativo de la realidad peruana contemporánea que adquieren los tres casos de marginación e injusticia que presentan los tres relatos de *Tres historias sublevantes* y la desaparición en

narrador-protagonista “no se ajusta al estereotipo folletinesco de la víctima desvalida e ingenua: aunque desalojado de su precaria vivienda y herido por la pérdida de su hijo mayor, Leandro no existe como *objeto* de privaciones y desventuras, sino como *sujeto* de proyectos y quehaceres” (2002:105-106).

Según el propio Julio Ramón Ribeyro, “*Tres historias sublevantes* tiene cuentos en los que los hombres comienzan a luchar, pero es una lucha que pierden” (2009:61)¹⁴⁰. La lucha del personaje queda irremediabilmente ligada a su fracaso. Desde el punto de vista de la trama exterior el cuento termina en fracaso (a Leandro le han echado de una casa y de un modo de vida que le costó años y penurias construir), pero si atendemos a la trama interior no hay fracaso absoluto (y esto es extraordinario en la estética de Ribeyro). El autor salva a Don Leandro y en la última escena lo vemos protagonizando un nuevo comienzo. Sin embargo, el cuento sí ha mostrado (en unidad con el resto), que los esfuerzos del personaje por transformar su destino no han dado el fruto esperado, pues la realidad se le impone cruelmente (el hijo muere, el amigo es detenido, la casa finalmente destruida, la partida forzada).

El narrador en primera persona del singular permite una rápida empatía con el personaje; se trata de un narrador-protagonista. Al comienzo del relato utiliza la primera persona del plural: “Nosotros somos”, “nosotros la encontramos” (Ribeyro, 2010:287). Ese plural no engloba sólo a Don Leandro y sus dos hijos, sino que amplía el espectro a un grupo más amplio: los marginados, los

el volumen del narrador en tercera persona, siendo éste sustituido por voces testimoniales.

¹⁴⁰ Wolfgang A. Luchting rescata estas palabras en “Lo que dijo Ribeyro” (1975), recogido en *Las respuestas del mudo* (Tierra Nueva, 2010).

olvidados, ese grupo que efectivamente después en el relato se les va a unir a Leandro y a su familia, y que será paulatinamente arrinconado y expulsado.

El lugar adquiere en este relato una significación esencial. Don Leandro y sus hijos se instalan “al fondo del barranco” (2010:287). “Veníamos huyendo de la ciudad como bandidos porque los escribanos y los policías nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón”. (2010:287). Este relato es la historia de un exilio, interior por la marginalidad, pero que tiene su correlato en el lugar externo: de quinta en quinta, de corralón en corralón, hasta ser expulsados de la ciudad y acabar en el fondo del barranco. El lugar externo como símbolo del lugar interior.

ANÁLISIS DEL CIERRE:

Esa fue la última noche que pasé en mi casa. Me fui de madrugada para no ver lo que pasaba. Me fui cargando todo lo que pude, hacia Miraflores, seguido por mis perros, siempre por la playa, porque yo no quería separarme del mar. Andaba a la deriva, mirando un rato las olas, otro rato el barranco, cansado de la vida, en verdad cansado de todo, mientras iba amaneciendo.

(...)

Había bastante luz cuando los tres caminábamos por la playa. Buen aire se respiraba pero andábamos despacio porque la Delia estaba encinta. Yo buscaba, buscaba siempre, pro uno y otro lado, el único lugar. Todo me parecía tan seco, tan abandonado. No crecía ni la campanilla ni el mastuerzo. De pronto, Toribio que se había adelantado, dio un grito:

-¡Mira! ¡Una higuierilla!

Yo me acerqué corriendo: contra el acantilado, entre las conchas blancas, crecía una higuierilla. Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas. Mis ojos estaban llenos de nubes.

-¡Aquí!- le dije a Toribio-. ¡Alcánzame la barreta!

Y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda. (Ribeyro, 2010:310-311)

Ya hemos aludido en líneas anteriores al desenlace trágico de este relato: el abandono forzado del proyecto que se ha ido construyendo a lo largo de todo el relato. Junto al fracaso final, encontramos un cierre de tono reflexivo que se liga a la toma de conciencia por parte del personaje. “Estuve mirando largo rato” (Ribeyro, 2010:311) El detenimiento en el mirar se asocia al proceso de reconocimiento e identificación de las características de la planta con las del personaje.

El final es resonante por el simbolismo acentuado del amanecer como anuncio de futuro: “mientras iba amaneciendo” (Ribeyro, 2010:311). La alusión al amanecer se asocia con otros recursos que acentúan la relatividad del carácter conclusivo. Encontramos la alusión a un nuevo comienzo, y la presencia de actividades incoativas (comienzan a edificar su nueva vivienda, hunden el primer cuartón). También la presencia de la conjunción de coordinación (y) al principio de la última frase (“Y escarbando entre las piedras...” (Ribeyro, 2010:311)) tiene clara potencia finalizadora y, sin embargo, le sigue la alusión a las actividades incoativas antes citadas: los personajes hunden el “primer” cuartón de su “nueva” vivienda.

Junto a ello, hay alusiones a actividades o procesos finalizadores como partir, abandonar un lugar: “me fui” (Ribeyro, 2010:310), términos del campo semántico ‘final’: la “última” noche (Ribeyro, 2010:310) o la acumulación de partículas negativas: “No” crecía “ni” la campanilla “ni” el mastuerzo (Ribeyro, 2010:311).

La estructura del cuento tiene un carácter circular. Hay identidad entre la situación final y la situación inicial: en ambos

extremos del relato se narra un similar comienzo, desde la nada, de una nueva vida. Se alude al final a un detalle del principio: se rescata la figura de la higuierilla, cargada de simbolismo, con la que se iniciaba el cuento: “crecía una higuierilla” (Ribeyro, 2010:311).

El chaco

París, 1961. Sixto Molina vuelve a su pueblo Huaripampa, junto con otros mineros, todos enfermos de los pulmones. Los demás mueren poco a poco, él sobrevive. Desafía al niño José, el hijo del patrón, esperándole cada día a la vera del camino para mirarle fijamente a los ojos y después reírse de él. Le darán una paliza, y comenzará una tensión creciente salpicada de varios trágicos acontecimientos que terminarán con el asesinato de Sixto.

Resulta insólito en la narrativa corta ribeyriana el medio escogido para este cuento: un escenario rural y andino¹⁴¹. El narrador es narrador testigo. Otro huaripampino narra la historia de Sixto, con detalle pero desde fuera. Se trata de un testigo menor; no hay omnisciencia, no se conocen las motivaciones ni los pensamientos de Sixto Molina; sólo a través de sus acciones y de sus palabras conocemos al personaje. El hecho de que el narrador sea testigo y no omnisciente o parcialmente omnisciente (figura más habitual en

¹⁴¹ Según Peter Elmore, este cambio demuestra una toma de postura ante “una parte decisiva del canon literario del país: el indigenismo. Situar un relato en los Andes y poblarlo de campesinos delata, sin duda, la inserción deliberada de ese texto en un linaje textual. En 1961, cuando Ribeyro redactó ‘El chaco’, ese linaje era todavía el más prestigioso de las letras modernas del Perú y sus dos representantes de más fuste –Ciro Alegría y José María Arguedas- eran figuras vigentes (...)” (2002:108-109). De acuerdo con la lectura de Elmore, hay en este texto un tácito homenaje a Arguedas pero también al “Calixto” de Ciro Alegría (“otra historia de un rebelde al que la arbitrariedad de los poderosos destruye” (2002:109).

Ribeyro) confiere al relato una neutralidad (a pesar de que el narrador está claramente del lado de Sixto) que acentúa el drama sin aspavientos.

De nuevo se repite el esquema ya anunciado por Ribeyro de personaje activo que, a pesar de su lucha, termina fracasando del mismo modo que fracasan ya de antemano los personajes pasivos más frecuentes en Ribeyro. Sixto es un hombre vapuleado por la vida que encuentra fuerza, sin embargo, para desafiar a su destino (el suyo y el de su padre, muerto por la vida tan dura que llevó al lado del patrón). Valiente, o temerario, ese desafío lo acaba pagando él. Su muerte restablece el orden inicial, donde el fuerte permanece fuerte, y el débil permanece débil.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Nosotros también nos fuimos cuando los comuneros habían comenzado a acercarse, callados siempre, formando un muro alrededor del muerto. Nadie lloró, ni soltó un gemido. Solo miraban ese cuerpo agujereado, que la lluvia atravesaba como un colador. (Ribeyro, 2010:335)

El desenlace de “El chaco” es trágico: muerte (y fracaso, derrota de las aspiraciones), y de esta derrota final se deriva el mirar atento del resto de personajes en la última línea, ligado a un proceso de toma de conciencia: “Solo miraban ese cuerpo agujereado”. La mirada atenta o continuada se asocia con un proceso de aprehensión de la realidad por parte de los testigos del destino del protagonista.

Encontramos alusiones a acontecimientos o procesos finales, como partir, abandonar un lugar: “nos fuimos” y acumulación de partículas negativas: “nadie”, “ni”.

Asistimos además a la disminución de las señales acústicas: ha acabado el tiroteo, y en el cierre se hace referencia al silencio: “callados siempre”; “Nadie lloró ni soltó un gemido”.

Fénix

Escrito en París, en 1962. Se publicó por primera vez en 1964, junto a los ya analizados “Al pie del acantilado” y “El chaco”, formando el volumen *Tres historias sublevantes*. Cuento polifónico donde toman la palabra los distintos integrantes de un circo, contando cada uno su historia personal. Sobresale la figura de Fénix, antiguo boxeador y hombre fuerte que durante la función tiene que pelear con el oso Kong. Llega la función y Kong no se levanta, enfermo, o cansado, o viejo. Fénix tiene que disfrazarse de oso, luchar contra el cruel y abusón director del circo, Marcial Chacón, y dejarse ganar. En el momento álgido de la pelea, Fénix caminará hacia la salida, abandonando, pero se da la vuelta y asfixia al patrón. Después parte hacia el río, sereno y considerándose vencedor.

Este cuento es atípico si se compara con el resto de relatos de Julio Ramón Ribeyro: atípico por la polifonía tan explícita, y atípico porque el autor abandona la estructura clásica y se adentra en la experimentación estética, separando las voces de los personajes tipográficamente y construyendo un relato coral. Se elimina la figura del narrador y cada personaje entabla su discurso en primera persona, sin mediación unificadora del narrador entre un monólogo y otro.

Los personajes son los siguientes: Fénix, antiguo boxeador, cansado y fatigado de la vida; Irma, la contorsionista (enamorada de Fénix, el patrón abusa de ella), el enano Max (sufre la discriminación de todos, le expulsaron de otro circo porque llegaron otros enanos más bajos que él, y porque se peleaba con ellos. Desde ese día se dedicó a conseguir putas en los bares del Callao a los gringos que

llegaban en los barcos. Dejaron de llegar barcos y quedó “solo en las cantinas recogiendo puchos, mendrugos, sin banco donde dormir, verde de puro hambre” (Ribeyro, 2010:342). En esa situación lo contrató Marcial), el teniente Sordi (barbudo y borracho, antes exitoso con las mujeres en Miraflores, degradado porque el capitán le dijo “carajo” delante de su tropa y por haber dado un mal golpe al soldado Eusebio), y el soldado (que disparó contra un hombre en una revuelta). Marcial Chacón, el patrón, se retrata como hombre mezquino, orgulloso de ser el dueño del circo y de sus integrantes: “El resto son mis sirvientes, los compro.” “Soy superior al enano Max (...) Soy superior a Irma (...) Soy superior a Fénix (...) Soy superior al oso (...) Soy superior a todos estos soldados” (Ribeyro, 2010:338). Podría leerse este cuento en clave marxista (ref. “Los gallinazos sin plumas”). La alienación del trabajador que el patrón considera propia pertenencia (“Pero, sobre todo, hago que trabajen los demás” (Ribeyro, 2010:337). Es significativo cómo, incluso el personaje que aparece en posición dominante y satisfecha, Marcial, tampoco es completamente feliz. La felicidad aparece como un imposible en la literatura de Ribeyro; si se la nombra, es para negarla: “Diríase casi que soy feliz si pudiera abandonar el circo en manos de una persona honrada y vivir de mis rentas. Pero no hay personas honradas y además no se gana tanto como para pagar un gerente” (Ribeyro, 2010:338).

Son todas historias diferentes, pero unificadas por la desgracia: personajes fracasados, exiliados, y nómadas, apátridas. Destaca Fénix como la voz protagonista que da título al cuento y que abre el relato y lo cierra, y como protagonista de la pelea. Personaje cansado, agotado, que en el momento menos pensado mata y termina con su vida anterior, y se va.

Sobre este relato reflexiona Jesús Rodero (University of Strathclyde) en “‘Fénix’: del carnaval y el juego con el mito”¹⁴². Establece una comparación entre el personaje y las distintas formas del mito de Fénix, que identifica como originalmente egipcio: el pájaro bellísimo que “emergió, eternamente joven, de sus propias cenizas” (Márquez y Ferreira, 1996:150). Según Rodero, entre el personaje Fénix y el mito egipcio se establece una relación irónica. Destaca el hecho de que en el cuento el calor o el fuego comparecen como elementos negativos: Fénix se queja insistentemente del calor de la selva:

La regeneración de Fénix se produce no por el fuego, sino por el agua. No es casual que justo en el momento de iniciarse la pelea simulada empiece a llover (...) durante la lucha oso/Fénix vs. forzado/patrón se produce la metamorfosis liberadora mientras ‘sólo se oye la lluvia rebotar contra la lona encerada’. Finalmente, tras la muerte de Chacón, Fénix, liberado y regenerado, emprende su huida y su nueva vida. ‘Avanzo hacia el agua, sereno al fin’ (Márquez y Ferreira, 1996:151)¹⁴³.

¹⁴² En: P. MÁRQUEZ, Ismael y FERREIRA, César (eds.): *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Pontificia Universidad católica del Perú. Fondo Editorial, 1996, pp.149-159.

¹⁴³ Además de la referencia al mito egipcio de Fénix, Jesús Rodero incorpora en su artículo las dos versiones griegas del mito, según las explica Zimmerman: 1. Un hijo del rey Amyntor de Argos, preceptor de Aquiles. Perdió la visión pero fue restituida por Chiron. Luchó con los griegos en Troya. 2. Un hijo de Agenos y Telephassa: hermano de Cadamus, Cilix y Europa. Durante su infructífera búsqueda de Europa, secuestrada por Zeus, se asentó en la ciudad de Fenicia, que lleva su nombre. Jesús Rodero identifica estas dos versiones griegas del mito como intertextos del relato: “Al igual que Fénix, el hijo de Agenor, nuestro héroe va en busca de Irma Europa, secuestrada por Zeus-Chacón. Pero esta búsqueda también fracasa

Esta vinculación de Fénix con sus correlatos míticos nos parece menos relevante de cara a ahondar en la significación del relato que el segundo asunto sobre el que pivota el artículo de Rodero: el juego, cuya ambigüedad contribuye al carácter abierto del relato y justifica las elecciones formales del autor. “Nos encontramos ante un relato polivalente y profundamente abierto (...) por la representación degradada del carnaval humano y el juego trasgresor que se produce tanto en la historia como en el discurso” (Márquez y Ferreira, 1996:152). Para definir ese “juego trasgresor” el autor se apoya en el concepto de carnaval que Mijail M. Bajtin expone en *Problemas de la poética de Dostievski*¹⁴⁴, y en el concepto de “nonsense” de Susan Stewart. En “Fénix” no se produce un espectáculo serio, tradicional y

(Márquez y Ferreira, 1996:151). Y este fracaso se produce en parte porque Fénix, como el hijo de Amintor, “ha perdido su visión y no es capaz de reconocer a Irma ni de ver la degradación a la que Chacón la somete cada día” (Márquez y Ferreira: 1996:151).

¹⁴⁴ En una nota al pie al curso de su propio análisis de “Fénix” anota Peter Elmore: “De manera para mí forzada y poco plausible, Jesús Rodero ve en el relato rasgos carnalescos (...). El uso de disfraces no autoriza, pienso, una lectura en la clave de la carnavalización bakhtiniana: en primer lugar, no hay inversión cómica en “Fénix”; en segundo, la escritura prescinde de elementos de la cultura popular (2002:113). Coincidimos con Elmore en la consideración de la tesis de Rodero como forzada, pues efectivamente no parece exacta la asimilación de “Fénix” al carnaval bakhtiniano. Sin embargo, el autor deduce de esta carnavalización, como veremos, un ataque “descentrador” al “orden absoluto”, y estamos de acuerdo con ello al constatar que Fénix se libera finalmente mediante ese descentramiento, al violar los códigos establecidos, al solapar súbitamente el juego con la realidad: justo cuando Fénix/oso se está retirando hacia la puerta, rompiendo las reglas del juego, se da la vuelta y sigue peleando hasta matar realmente a Marcial (algo que excedía las normas planteadas del juego).

ritual, enmarcado dentro de unos límites que hay que respetar, sino otro tipo de “actividad según la cual el mundo se desorganiza y reorganiza, y mediante la cual se rompe con la supuesta racionalidad del sentido común” (Márquez y Ferreira, 1996:153). El carnaval que sucede en “Fénix” se definiría como “una forma de sinsentido lúdico y descentrador que ataca el orden absoluto del rito y el mito” (Márquez y Ferreira, 1996:154). Aunque adquiriendo formas diversas, otros relatos ribeyrianos como, por ejemplo, “Por las azoteas” o “Silvio en el Rosedal”, narran asimismo el descentramiento del código dotador de sentido. Como ya advertimos en el curso del análisis del primer cuento citado, la superación de ese código va a potenciar la libertad interior del personaje. Una libertad que calmará a Fénix al final del relato que nos ocupa, y que sosegará también a Silvio en la última escena de “Silvio en el Rosedal”.

El ataque al orden establecido permite la apertura del final de “Fénix”, y así lo constata Rodero:

La ambigüedad carnavalesca y la ambivalencia paródica recorren el relato, apuntando a un final incompleto. Cuando Fénix emprende su huida y los soldados su persecución, la narración se acaba. El cuento, pues, toma el presente en su apertura e indefinición como punto de partida y orientación (Márquez y Ferreira, 1996:157).

La narración adquiriría hasta el momento del cierre una forma circular mediante la alternancia de las voces de los distintos personajes. Una circularidad oprimiente y asfixiante que Fénix rompe mediante su rebelión final.

El tiempo cobra relevancia en el relato porque los personajes están cansados de la vida por el paso del tiempo. El tiempo de la enunciación es el presente, pero todas las reflexiones expresadas por los personajes miran hacia el pasado obsesivamente, intentando encontrar en él las causas del fracaso del presente.

En cuanto al lugar, la trama se sitúa en un circo ambulante, es decir, no ubicado en un lugar fijo, y los personajes aparecen desnaturalizados, desorientados; hay constantes referencias a la dificultad para soportar el calor (Fénix, por ejemplo: “Yo he vivido siempre a la orilla del mar, respirando el aire seco de Paramonga (...) y aquí todo es vapor que brota de los pantanos y agua que cae del cielo y plantas y árboles y maleza que nos echa su aliento de ponzoña” (Ribeyro, 2010:336); o el soldado: “¡Ay, mi Lima! A veces la extraño también” (Ribeyro, 2010:343) o el teniente Sordi, que echa de menos Miraflores). La inadaptación vital, interior, tiene su correlato en la exterior (o al revés):

Al final del cuento, cuando Fénix se siente poseído por un delirio liberador y mesiánico, lo asalta la fantasía de fundar un espacio alternativo que, sin duda, es la imagen inversa del lugar infernal que acaba de dejar atrás (...). La afirmación final de la esperanza –y, particularmente, del deseo de arraigarse en un lugar de veras habitable, donde la vida no se agote en la mera supervivencia- remata *Tres historias sublevantes* con un acento utópico (Elmore, 2002:113).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Atrás, solo la tienda iluminada del circo. En el circo, Marcial, Max, Irma, Kong, los meones, todo enterrado, todo olvidado. Avanzo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad. Merezco todo eso por mi fuerza. No me arrepiento de nada. Soy el vencedor. Si las luces de atrás son antorchas, si esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia, es decir, hacia su propio exterminio. Yo avanzo, rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza, yo

mismo soy una fuerza y avanzo aunque no haya camino, me hago un camino avanzando... (Ribeyro, 2010:356)

El acento utópico final al que aludía Peter Elmore nos permite señalar la ambigüedad del desenlace de “Fénix”. Un desenlace trágico si reparamos en la muerte de Marcial, pero un *happy end* si atendemos a la huida victoriosa de Fénix. Hay un cierto restablecimiento del orden en el sentido de reparación desmedida de una injusticia: el débil mata al fuerte, termina así con su subyugación y se hace fuerte. (“Soy el vencedor”, “Merezco todo esto por mi fuerza”). Sin embargo, el carácter utópico del final pone también entre paréntesis la feliz victoria, cuyos límites quedan desdibujados ante el elevado simbolismo y las extrañas referencias al agua y al exterminio final, que parecen anunciar la disolución del mundo que Fénix deja atrás, la muerte de quienes le persiguen y tal vez su propio suicidio al sumergirse en el agua (?).

El *tableau* final con descripciones de la naturaleza acentúan la resonancia del final: “Yo avanzo, rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza (...)”. Abundan en el cierre las alusiones a acontecimientos o procesos finales, como la actividad finalizadora de partir, huir, abandonar un lugar: Fénix avanza dejando atrás su vida anterior. Encontramos términos del campo semántico “final”: “todo enterrado, todo olvidado”, es decir, todo terminado, y el adverbio de clara potencia finalizadora “al fin”, junto con la negación que contiene en sí todo lo relatado anteriormente: “no” me arrepiento de nada.

En cuanto al final y marco, ya nos hemos referido a una circularidad opresora (se suceden las distintas voces y al final se recupera la voz inicial de Fénix). El final abierto rompe la circularidad del relato.

Como sucede en otros cuentos de Ribeyro, se mezclan algunos recursos que denotan acentuación del carácter “concluso” con otros que muestran relatividad del carácter “concluso”. Entre los

recursos de acentuación encontramos el final autoconsciente, la declaración del carácter acabado: “Atrás, solo la tienda iluminada del circo. En el circo, Marcial, Max, Irma, Kong, los soldados meones, todo enterrado, todo olvidado”; el empleo de palabras como “todo” o “definitivo”: “todo” enterrado, “todo” olvidado.

Entre los recursos de relatividad: el carácter incompleto desde un punto de vista formal: terminación con puntos suspensivos, el anuncio de algo que ocurrirá en el futuro (“los llevo hacia su propio exterminio”) y la alusión a un nuevo comienzo: palabras del campo semántico ‘continuar’: “avanzo”).

En cuanto a los efectos acústicos y visuales, encontramos una modificación espacial de la perspectiva. En el cierre el personaje abandona el espacio claustrofóbico del circo, donde se ha desarrollado toda la acción y avanza a través de nuevos lugares, lo que acentúa también la sensación de apertura final: “Avanzo hacia el agua (...), a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad”.

Los cautivos (1972)

Te querré eternamente

París, 1961. El personaje protagonista al que no se le da nombre narra en primera persona la historia de su viaje a bordo de un barco que cruza el Atlántico, desde Europa hasta Sudamérica. Aburrido ya por sus constantes viajes, se entretiene en observar a los pasajeros, y particularmente a un hombre enlutado de primera clase que cada noche baja a las bodegas. Presintiendo un atractivo misterio, indagará en una historia con aires de grandeza pero finalmente banal. El enlutado viaja con el ataúd de su amada a bordo, y lo visita cada día. Después se enamorará de una pasajera y descenderá en Panamá para casarse y empezar una nueva vida, tras echar el ataúd al mar.

El narrador testigo, en primera persona, es un personaje desgastado que atisba una gran historia de amor eterno que le hará recobrar una cierta esperanza. La paulatina trivialización de la historia destruye esta última esperanza de sentido. De nuevo, se narra un fracaso, un desajuste entre el deseo y la intuición, por un lado, y la realidad por otro, aunque este desajuste se transmite en tono cómico e irónico.

El cuento comienza con la afirmación del protagonista de que el mar ha perdido para él su poder mitológico. En mitad del viaje, se celebra una fiesta de disfraces que protagonizan el rey Neptuno y las deidades marinas. El cuento narra la degradación de lo excelso, que termina ridiculizado en el cierre: “En la parte oscura lo vi arrodillarse y extender los brazos como si recitara un poema o se declarara en alejandrinos mientras la ondina, emocionada sin duda, le acariciaba la cabeza con una de sus aletas” (Ribeyro, 2010.366). Se alude al título

en la última frase: “comenzaba para ellos el eterno amor” (Ribeyro, 2010:377). La idea que plantea el título se repite en el cierre, cargada ya de ironía. La certeza y rotundidad que parece anunciar el título contrasta con el tono que se emplea al nombrar al final el mismo concepto: se cita esta vez cargado de ironía, después de una satírica descripción de los amores entre el enlutado y la mujer, y puesto en duda: “tal vez comenzaba”. Esta paulatina degradación de la certeza conecta con el escepticismo ribeyriano y simboliza también el proceso interior que se ha producido en el personaje narrador y que es, de nuevo, la verdadera historia que Ribeyro quiere contar: de la intuición de lo eterno a la obligada puesta en duda en el contraste con la realidad.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Todo esto no podía tener sino una explicación y esa noche la encontré cuando, aprovechando la confusión, me deslicé hasta primera para presenciar el baile de disfraces. Me costó distinguirlo entre tanto mamarracho. Pero estaba allí, vestido de pierrot, bailando con una especie de cetáceo, en la cual reconocí a la más vieja de las deidades marinas. A mitad del baile salieron a la cubierta y pasearon cogidos de la mano, trémulos, dándose besos furtivos. En la parte oscura lo vi arrodillarse y extender los brazos como si recitara un poema o se declarara en alejandrinos mientras la ondina, emocionada sin duda, le acariciaba la cabeza con una de sus aletas.

El resto de la historia es de una infinita trivialidad. El olivero me contó que entre mi enlutado y la jamona, que subió en las Canarias, había surgido un romance senil, que ya los viajeros estaban hartos de verlos reproducir, exasperados y penosos, los gestos más cándidos de la pasión.

El ataúd fue restituido a las bodegas. Poco antes de llegar a Panamá, el marinero tatuado me informó que, como esa distancia aún lo incomodaba, el enlutado había obtenido el permiso para arrojar el féretro al mar. En Panamá los enamorados descendieron para casarse y retornar a Europa, con la esperanza de que tal vez comenzaba para ellos el eterno amor. (Ribeyro, 2010:366-367)

El desenlace de este cuento es trágico en el sentido anteriormente indicado, pues el narrador descubre que “el resto de la historia es de una infinita trivialidad” (Ribeyro, 2010:366). Este descubrimiento se liga a la toma de conciencia por parte del personaje, que finalmente desvela el misterio que presagiaba: “Todo esto no podía tener sino una explicación, y esa noche la encontré (...)” (Ribeyro, 2010:366).

Encontramos en el cierre alusiones a procesos o acontecimientos finales, como elementos cinéticos: la caída. El féretro es primero restituido en las bodegas y después arrojado al mar y los enamorados “descendieron”.

Ya hemos señalado en líneas anteriores la estructura circular del relato, con la mención final a la expresión del título, pero cargada ésta de connotaciones opuestas. La circularidad se demuestra de nuevo como herramienta fecunda a la hora de iluminar el sentido general del cuento.

Detectamos recursos que acentúan el carácter “concluso” del texto, como la alusión al carácter acabado: “todo esto no podía tener sino una explicación, y esa noche la encontré” (Ribeyro, 2010:366), “el resto de la historia es de una infinita trivialidad” (Ribeyro, 2010:366), y la totalización mediante la mención final de todos los personajes: el enlutado, el olivero, el marinero tatuado, la jamona.

Conviven con los recursos anteriores otros que señalan, sin embargo, la relatividad del carácter “concluso” del texto. Se produce el anuncio de algo que ocurrirá en el futuro: el enlutado y la mujer descenden del barco para casarse y regresar a Europa, y se sugiere un nuevo comienzo al emplearse la palabra del campo semántico de

‘empezar’: “Con la esperanza de que tal vez comenzaba...” (Ribeyro, 2010:367).

Bárbara

París, 1972. El personaje protagonista recuerda una fallida historia amorosa de juventud. Conoce en Varsovia a Bárbara, una joven polaca con la que pretende acostarse, pero por dificultades de comunicación el momento no llega. Un día ella le propone ir en tren hasta su casa en las afueras. El protagonista la sigue hasta allí emocionado, ella le dirige con prisas cogido de la mano hasta un dormitorio. Cuando el protagonista cree que ha conseguido su objetivo, ella abre el armario, se prueba varias faldas y se las muestra con excitación. Después vuelven al centro, ella aliviada, él atónito y desengañado. Al cabo de unos meses ella le escribe una carta incomprensible para él, carta que romperá diez años después sin haber llegado a leer.

El narrador en primera persona, narrador-protagonista, responde al patrón de personaje ribeyriano cuyas expectativas quedan desengañadas por la realidad. Paciente y pasivo, “mis relaciones con Bárbara eran más bien ambiguas y morosas” (Ribeyro, 2010:369), mantiene con Bárbara una incomunicación explícita por la diferencia de idioma. Cuando parece evidente que el deseo va a concretarse, ya en el dormitorio (“¡Qué largo había sido el camino para llegar desde nuestro primer encuentro hasta ese pequeño espacio, tan escueto como una tumba, pero tan suficiente, donde al fin nuestros cuerpos hablarían un idioma común!” (Ribeyro, 2010:371)), comparecerá finalmente la habitual frustración ribeyriana.

El lugar adquiere relevancia únicamente en relación con la interioridad del personaje. La coordenada del lugar se construye en el cuento de acuerdo con connotaciones que tiene para el personaje, por ejemplo, la habitación con la cama, una connotación que no tiene para ella. El vagón del tren se liga a la sensación de despedida y de fracaso: “en vano busqué a Bárbara entre la gente del andén” (Ribeyro, 2010:372).

El tiempo, psicológico, se muestra en relación con los avatares internos del protagonista: durante diez años conserva la carta de Bárbara y una tarde, presa de “uno de esos súbitos accesos de destrucción” la rompe y la tira. Ese periodo de tiempo que ha transcurrido entre el suceso y el tiempo de la enunciación (que se sitúa diez años después) es arbitrario y está marcado por los tiempos interiores o psicológicos del personaje: primero el olvido, después el arrebato de destrucción.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Dejamos las bicicletas en el mismo depósito de la estación y minutos después regresábamos a Varsovia en el tren de los arrabales. Bárbara no hablaba, pero yo no notaba en su silencio ni hastío ni pena, sino algo así como alivio, contento y una placentera serenidad. Cada vez que me miraba sonreía como a su más entrañable compinche, el que compartía sus secretos y había tenido el derecho de contemplar, más que su desnudez, sus pertenencias.

Al día siguiente partíamos de vuelta a París. Los vagones del tren estaban de bote en bote de muchachos que bebían, cantaban y se despedían por la ventanilla de sus amantes pasajeras. En vano busqué a Bárbara entre la gente del andén.

Fue meses después que recibí su carta. (Ribeyro, 2010:372)

En el fracaso de la relación entre el protagonista y Bárbara estriba el desenlace trágico de este relato. Señala el narrador que Bárbara le

sonríe “como a su más entrañable compinche”. Bárbara no pertenece por lo tanto al grupo de “amantes pasajeras” que se despedían y está ausente en la escena final: “En vano busqué a Bárbara entre la gente del andén”. Junto a esta derrota final, el personaje toma finalmente conciencia de la verdadera naturaleza de su relación: Bárbara le sonríe “como a su más entrañable compinche” y él se hace cargo de las sensaciones de ella. “yo no notaba en su silencio ni hastío ni pena, sino algo así como alivio, contento y una placentera serenidad”. El acontecimiento del cuento ha recalado, sin grandes aspavientos, en las reflexiones internas del personaje.

Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales: actividades y procesos finalizadores, como partir, “al día siguiente partíamos”, y acumulación de partículas negativas: “no” notaba, “ni” hastío, “ni” pena.

El relato tiene una estructura circular, señalada por la alusión final a un detalle del principio: la carta a la que se hace referencia en las primeras líneas reaparece como última palabra del cierre.

La piedra que gira

París, 1961. Dos amigos, el personaje protagonista y Bernard, se dirigen a París en el coche de este último. Al llegar al pequeño pueblo de Vézelay Bernard se desvía y recorre los distintos lugares recordando su infancia y la de su hermano. En el bosque busca la piedra que gira, en la que fusilaron a su hermano durante la guerra y en la que se masturbaban de adolescentes.

El narrador en primera persona es parcialmente omnisciente, traslada las reflexiones del personaje protagonista del relato, testigo del proceder de Bernard, protagonista de la acción. El personaje protagonista es solitario, y pasivo: “Como el carro era suyo y yo andaba mal de fondos no pude oponer a su pedido ningún argumento de valor y acepté su propuesta” (Ribeyro, 2010:373).

El cuento narra una vuelta al pasado, a un lugar concreto que se convierte en psicológico, que cobra importancia sólo en relación con la interioridad del personaje: “Si Michel hiciera de nuevo como yo este camino, si viera otra vez estas colinas, el bosque, seguramente se sentiría como yo, conmovido”. (Ribeyro, 2010:377). La piedra que gira simboliza el paso del tiempo.

Sobre el final de “La piedra que gira” reflexiona Julio Ramón Ribeyro en respuesta a una de las preguntas de Efraín Cristal, en una entrevista¹⁴⁵ concedida en 2003 y recogida en *Las respuestas del mudo*: “¿En ‘La piedra que gira’, ¿por qué llevar a este muchacho ante otro para que vea esta piedra? ¿Por qué quiere contarle su historia?” (Ribeyro, 2009:312).

Es un cuento muy extraño (...). [El personaje] empieza a rememorar su infancia, y este viaje –que es un viaje placentero, si se quiere- se ensombrece (...) para (...) contar la historia de su hermano, que muere fusilado durante la guerra. Y allí viene la idea de la masturbación, que es una idea puramente poética en el fondo, porque no cumple en realidad ninguna otra función. Podía no haber terminado así. Podía haber terminado diciendo que lo fusilaron ahí, al lado de la piedra que gira, pero yo no sé por qué me vino en ese momento la idea de asociar ese lugar de la muerte con el lugar de la masturbación. Por eso el cuento termina: Así, placer y muerte se reúnen. Al lado de la piedra que gira’. La piedra que gira simboliza un poco el tiempo, la rueda del tiempo. (Ribeyro, 2009:312-313)

¹⁴⁵ Titulada “Entrevista con Julio Ramón Ribeyro” (2003), pp.301-357.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Palpé la piedra. Estaba fría y mojada. Bernard se alejó un poco.
Miraba el río, su turbia agua lenta deslizándose entre los brazales.

-Pero antes, cuando éramos más chicos, Michel y yo veníamos aquí
para otra cosa. Era nuestro escondite, nuestro lugar secreto.
Veníamos, ¿sabes para qué?

Hice un gesto de ignorancia.

-Para masturbarnos. Nuestra primera esperma, la inocente, cayó
aquí. Y cayó también su vida. Así, placer y muerte se reúnen. Al
lado de la piedra que gira. (Ribeyro, 2010: 377-378)

El desenlace es sombrío, como ya anunciaba Julio Ramón Ribeyro. Junto a un cierto carácter trágico de la vida que determina el desenlace, el cierre plantea una pregunta y da una respuesta: “¿sabes para qué?”. El protagonista pasa de la “ignorancia” al conocimiento y, dado el moralismo elevado con el que Bernard completa la última frase, se deduce que no sólo se le revela al personaje la respuesta concreta a esa pregunta (“para masturbarnos”), sino una revelación conceptual más allá de ese dato: “placer y muerte se reúnen”. También, de nuevo, está presente en el cierre el verbo “mirar”, y en el sentido de mirar con atención, pausadamente (actividad ligada al acceso al conocimiento).

Encontramos alusiones a acontecimientos o procesos finales, como la actividad finalizadora de alejarse: “Bernard se alejó (...)”. En cuanto al final y marco, se produce una clara circularidad, señalada mediante la repetición del título al final de la última frase: “Al lado de la piedra que gira”. La pretensión del final de decir algo de valor universal (“placer y muerte se reúnen”), acentúa el carácter “concluso” del texto.

Ridder y el pisapapeles

París, 1971. El protagonista del relato atraviesa Bélgica junto a madame Ana para conocer entusiasmado a un escritor de su devoción, cuyas obras intemporales transcurrían en un país sin nombre ni frontera. Sufre una decepción al conocerle y encontrarle hosco y vulgar. Al final del cuento descubre sobre la mesa del escritor un pisapapeles que fue suyo, herencia de su padre, y que un día en Miraflores arrojó a unos gatos que le impedían dormir y nunca más pudo encontrarlo. Al preguntarle a Ridder sobre la procedencia del objeto, éste responde: “Usted lo arrojó”.

El narrador en primera persona (esquema que se repite en la mayoría de sus relatos fantásticos) y que puede ligarse al carácter “íntimo” de la fantasía ribeyriana, cuyo desarrollo, como ya hemos apuntado, aparece intrínsecamente ligado a la interioridad del personaje. La utilización de la primera persona transmite cercanía con el lector, que compartirá su sorpresa con el personaje ante el descubrimiento final, sorpresa que hará más creíble el elemento fantástico que se introduce en la explicación posterior, al insertarse éste en un mundo cotidiano y sujeto a las leyes naturales.

El personaje protagonista es un personaje que sufre una decepción, una frustración de las expectativas. Hay un primer momento de reconocimiento en el relato, al hacerse el personaje consciente de la distancia entre sus deseos y la realidad (temática constante en Julio Ramón Ribeyro). Al conocer a su idolatrado escritor, descubre a alguien huraño y aburrido: “Yo reflexionaba sobre la decepción, sobre la ferocidad que pone la vida en destruir las imágenes más hermosas que nos hacemos de ella. Ridder poseía la talla de sus personajes, pero no su voz, ni su aliento. Ridder era,

*ahora lo notaba*¹⁴⁶, una estatua hueca” (Ribeyro, 2010:381). Al llegar el cierre, se produce un nuevo reconocimiento, el del objeto perdido años antes, y la explicación fantástica de su procedencia y destino parece que mitigue aquella decepción inicial: la fantasía comparece como vía de escape de la realidad.

En “Ridder y el pisapapeles” se violan las leyes del tiempo lineal y espacio tridimensional, y esta violación se encuentra en la base de la fantasía de este relato. Hace diez años el personaje lanza el pisapapeles a su azotea en Miraflores para espantar a unos gatos, y lo recoge Ridder en su corral, en Bélgica.

Del final de este relato habla en los términos siguientes Julio Ramón Ribeyro, en el transcurso de la entrevista con Efraín Kristal¹⁴⁷ (2003), recogida en *Las respuestas del mudo*:

Un joven va a verlo [a Ridder] queriendo encontrarse con un genio y se encuentra con un viejo medio idiota que habla tonterías, pero que al mismo tiempo tiene intuiciones extraordinarias, porque en medio de esa aparente distracción e indiferencia con la que recibía a su visitante, Ridder había visto unas cosas y captado otras, y por eso lo que dice al final es sorpresivo. No se sabe si es la realidad, una invención o el descubrimiento de un hecho real. Entonces lo que quise marcar aquí era una oposición. Una oposición que es casi triangular. Es decir, el escritor que uno cree que es un genio resulta siendo un hombre banal, pero este hombre banal tiene a su vez una idea genial. (Ribeyro, 2009:311)

ANÁLISIS DEL CIERRE:

¹⁴⁶ El subrayado es nuestro.

¹⁴⁷ Ya citada y titulada “Entrevista con Julio Ramón Ribeyro”. En *Las respuestas...*, pp.301-357.

Pero ahora, lo estaba viendo otra vez, brillaba en la penumbra de ese interior belga. Acercándome, lo cogí, lo sopesé en mis manos, observé sus aristas quiñadas, lo miré al trasluz contra la ventana, descubrí sus minúsculos globos de aire capturados en el cristal. Cuando me volví hacia Ridder para interrogarlo, noté que interrumpiendo su siesta, me estaba observando, ansiosamente.

-Es curioso –dije mostrándole el pisapapeles-. ¿De dónde lo ha sacado usted?

Ridder acarició un momento su pulgar.

-Yo estaba en el corral, hace de eso unos diez años –empezó-. Era de noche, había luna, una maravillosa luna de verano. Las gallinas estaban alborotadas. Pensé que era un perro vecino que merodeaba por la casa. Cuando de pronto un objeto cruzó la cerca y cayó a mis pies. Lo recogí. Era el pisapapeles.

-¿Pero cómo vino a parar aquí?

Ridder sonrió otra vez:

-Usted lo arrojó (Ribeyro, 2009:383)

Señalamos el inicio del cierre en el punto antes indicado al venir éste señalado mediante un recurso terminativo que alude al final y tipo discursivo: se inserta el discurso directo frente a la narración anterior. En cuanto al desenlace, se produce una toma de conciencia por parte del personaje. El protagonista descubre el objeto sobre la mesa, lo identifica como propio e intuye el misterio que su presencia allí pueda implicar. El acontecimiento del cuento se solapa en este reconocimiento, el cuento narra la irrupción de un misterio en medio de una anodina y frustrante visita.

En cuanto a alusiones a acontecimientos o procesos finales, se produce el despertar de la siesta, que convive con un recurso cinético: “cayó”, referente a la caída del pisapapeles. Como marcadores temporales, encontramos la alusión a la noche.

Los cautivos

París, 1971. El personaje protagonista, de quien no se da el nombre, vive en una pensión burguesa de las afueras de Fráncfort, donde lleva una vida bastante ociosa. Un día descubre en el patio interior un montón de pajareras que cuida con esmero un hombre mayor, que resulta ser el dueño de la pensión. Entabla conversación con él y este experto en ornitología le alecciona sobre especies y comportamientos, y le presta libros de su biblioteca. Al descubrir su procedencia peruana y enterarse de que el Perú fue el primer país latinoamericano en declarar la guerra a Alemania, le retira la palabra. El protagonista descubrirá más tarde una foto del viejo vestido de soldado ante una alambrada de Auschwitz que parece una pajarera gigante.

Narrador en primera persona, omnisciencia parcial: se conoce lo que piensa y siente el personaje, pero no se traslada esa omnisciencia a la historia narrada, la de Hans Hartman, a la que el protagonista asiste como testigo.

El protagonista se define como “inseguro de sí”, “triste” (Ribeyro, 2010:384). Es un fracasado, ocioso, dedicado a un “asunto que me era completamente indiferente” (Ribeyro, 2010:384), desvinculado de su tarea, del lugar donde vive, y finalmente, asimilado a los pájaros cautivos del dueño de la pensión: creemos que es lícito citar esta asimilación sin caer en la interpretación subjetiva alejada del texto, porque al inicio se utiliza, significativamente, el adjetivo “exótico” para definir al personaje en relación al resto de inquilinos de la pensión, y puede deducirse que el descubrimiento final de la naturaleza de la cautividad de los pájaros es a la vez un descubrimiento acerca de su propia naturaleza cautiva.

El lugar es significativo, de nuevo cobra significación en cuanto que interiorizado por el personaje, las características del lugar “externo” son en realidad la orografía del lugar “interior”. El protagonista vive en una pensión “de gente de paso” (Ribeyro, 2010:384), y en un país que no es el suyo, que se encuentra lejos, al otro lado del Atlántico. La relación con la ciudad en la que reside, Fráncfort, es de desligamiento: “El centro de Fráncfort me atrajo al comienzo, pero terminé por renunciar a él” (Ribeyro, 2010:384). Para el señor Hartman es un “extranjero” (Ribeyro, 2010:387), y el descubrimiento de su país de procedencia será la causa de la ruptura de la relación entre ambos. El lugar comparece como un entorno inhóspito, donde el individuo se siente extraño y extranjero, y donde no es posible establecer relación.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Vi entonces sobre el secante verde una Historia de la Segunda Guerra Mundial, entre cuyas páginas cerradas sobresalía la punta de un cartón satinado. Por curiosidad abrí el libro y se deslizó la fotografía de un oficial en uniforme, fornido, sonriente, que armado de un fusil montaba guardia delante de una alambrada, que muy bien podía corresponder a una pajarera gigante. Volteando la foto para mirar el reverso leí: Hans Hartman, 1942, Auschwitz.

Desde el jardín llegó el canto penetrante de un tordo. Asomándome a la ventana vi al carcelero, inclinado en el anochecer ante una jaula, dialogando amorosamente con uno de sus cautivos. (Ribeyro, 2010:391)

“Los cautivos” presenta un claro desenlace de reconocimiento o anagnórisis. El personaje descubre en el cierre quién es Hartman en realidad y la naturaleza de su relación con los pájaros cautivos. Como ya hemos apuntado anteriormente, puede asociarse este

descubrimiento a un descubrimiento acerca de la propia naturaleza del personaje. De nuevo se utiliza el verbo ‘ver’: “mirar”, “vi”.

Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales: actividades y procesos finalizadores, como el marcador temporal del anochecer: “inclinado en el anochecer ante una jaula”.

La alusión final al título (“cautivos”) establece una circularidad que contribuye a identificar el acontecimiento del cuento (el descubrimiento de la naturaleza de Hartman). Este acontecimiento tendrá su reverberación, como hemos explicado anteriormente, en el dibujo de la situación interior del personaje.

Nada que hacer, monsieur Baruch

París, 1967. *Monsieur* Baruch vive en una casa con dos habitaciones simétricas y no se decide acerca de cuál utilizar como comedor y cuál como dormitorio-escritorio. El día de su muerte vuelve a pensar en el problema y de nuevo lo deja en suspenso. Deja un sobre a nombre de su mujer sobre el escritorio, se afeita, se viste, y se suicida cortándose la garganta con la cuchilla. El cuento narra el proceso de la muerte, y la mirada al pasado que este momento implica, cuando comprende qué debía haber hecho y no hizo. En ese momento último de lucidez, quiere levantarse, pero no lo consigue, ya es demasiado tarde. Tres días después los vecinos lo encuentran muerto.

Nos encontramos ante un narrador en tercera persona, semiomnisciente, conocedor del íntimo proceso mental del personaje durante su agonía. El uso de la tercera persona confiere al tono del relato una distancia imprescindible para restar sentimentalismo a la escena dramática que tiene lugar. En el cierre se produce un cambio

en la persona del narrador, que pasa a ser la primera persona del plural, presumiblemente habla Ribeyro (personaje) y lo hace refiriéndose a sí mismo y al resto de los vecinos de *monsieur* Baruch.

El personaje protagonista, *monsieur* Baruch, se define y se descubre a sí mismo como fracasado, un sesentón “cansado, sin oficio ni arte ni destreza, sin Renée ni negocio, mirando la fábrica enigmática o los techos del garaje o escuchando cómo bajaba el agua por las tuberías de los altos o madame Pichot encendía su televisor” (Ribeyro, 2010:401). Clásico personaje ribeyriano, fracasado y con conciencia de ese fracaso, indeciso (no sabe de qué habitación hacer su dormitorio), y pasivo (ha visto pasar la vida sin actuar).

Es un personaje atemorizado que busca sentido y encuentra ausencia, y cuando, en un arrebato último, comprende y desea cambiar las cosas, y asume incluso que es posible hacerlo, ya es demasiado tarde. El destino se impone irremediablemente. Identificamos ya como recurrente en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro esta problemática de un personaje que se decide a realizar un esfuerzo que resultará finalmente inútil. El margen que se le da al personaje para cambiar su propia naturaleza o su mundo, es mínimo, y en esa batalla siempre lánguida y descolorida, triunfa siempre la realidad dura que se impone al personaje vulgar, mediocre, que interioriza el fracaso como inevitable.

Puede interpretarse como metáfora significativa de la vida humana la imagen mental que asedia a *monsieur* Baruch:

el traqueteo del vagón que se desengancha y acelerando progresivamente se lanza desbocado por la campiña rasa, sin horario ni destino, cruzando sin verlas las estaciones de provincia, los bellos parajes marcados con una cruz en las cartas de turismo, desapegado, ebrio, sin otra conciencia que su propia celeridad y su condición de algo roto, segregado, condenado a no terminar más que en una vía perdida, donde no lo esperaba otra cosa que el enmohecimiento y el olvido (Ribeyro, 2010:397-398)

El asunto del cronotopo en este cuento podría tener un desarrollo muy amplio. En estas páginas, al considerar este elemento sólo desde un punto de vista lateral e ilustrativo, y no como objeto de nuestra investigación, nos limitaremos a esgrimirlo en unas pocas líneas. De nuevo, tiempo y lugar comparecen como reductos psicológicos; se desarrollan y cobran relevancia en cuanto que relacionados con la interioridad psicológica del personaje.

Lo primero que narra el cuento es el desajuste entre el lugar y el personaje. El personaje no logra habitar el lugar, hacerlo propio y manejarlo, sino que es superado por él (“se abocó por rutina a un problema que lo había ocupado desde que Simón le cedió esa casa, hacía un año, y que nunca había logrado resolver: ¿cuál de las dos piezas de ese departamento sería la sala-comedor y cuál el dormitorio-escritorio?” (Ribeyro, 2010:393)). El lugar es reflejo de la indecisión del personaje y de su perplejidad ante la vida¹⁴⁸. El lugar se va transformando conforme se transforma el personaje, tiene importancia exclusivamente por su relación con él: “mejor era extenderse en el sofá de cualquiera de las habitaciones y fundar con este gesto una nueva pieza en su casa, la capilla mortuoria, pieza que

¹⁴⁸ A la relación entre el espacio y el personaje en este relato se refiere Julio Ramón Ribeyro en el curso de una entrevista concedida a Giovanna Minardi en 1988 y titulada “Una hora con Julio Ramón Ribeyro”: “en ‘Nada que hacer, monsieur Baruch’ hay una descripción minuciosa del departamento en el cual hay dos piezas simétricas que son exactamente idénticas la una de la otra. A pesar de tener muebles parecidos, son dos habitaciones. Y esto se nota en todos los relatos: siempre hay la presencia del ambiente alrededor del personaje que desempeña un rol, que crea la atmósfera. Hay una relación muy estrecha entre el espacio y el estado de ánimo del personaje”. (Ribeyro, 2009:231)

desde que llegó sabía que existía potencialmente, asechándolo, en ese espacio simétrico” (Ribeyro, 2010:396). De nuevo, como en otros cuentos de Ribeyro, el lugar aparece como amenazante (“Los gallinazos sin plumas”, “La tela de araña”, “Los eucaliptos”).

En cuanto al tiempo, a lo largo del relato se hacen referencias a una rutina consolidada que se rompe el día de la muerte, y al viaje al pasado que la agonía implica. Mentalmente revisa sus errores y cuando comprende que tiene la posibilidad de actuar, el tiempo se le impone, ya es demasiado tarde, y muere.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Y todo era además posible. *Monsieur* Baruch se puso de pie, pero en realidad seguía tendido. Gritó, pero solo mostró los dientes. Levantó un brazo, pero solo consiguió abrir la mano. Por eso es que a los tres días, cuando los guardias derribaron la puerta, lo encontraron extendido, mirándonos, y a no ser por el charco negro y las moscas hubiéramos pensado que representaba una pantomima y que nos aguardaba allí por el suelo, con el brazo estirado, anticipándose a nuestro saludo. (Ribeyro, 2010:401)

El desenlace trágico nos presenta el recurso terminativo por excelencia que es la presencia de la muerte (“el charco negro y las moscas”), unida además a un último fracaso por parte del personaje (“se puso de pie, pero en realidad seguía tendido”, “gritó, pero solo mostró los dientes”, “levantó un brazo, pero solo consiguió abrir la mano”).

Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales, como a la actividad finalizadora de inmovilizarse. El personaje está muriendo y queda paralizado (*stasis*) (no puede levantar el brazo, sólo abrir la mano, no puede gritar, quiere levantarse pero en realidad sigue tendido), y en postura inmóvil le encuentran los vecinos a los tres días. La *stasis* provoca la fijación de la última imagen del relato.

En cuanto a los recursos estilísticos y retóricos, encontramos una construcción sintáctica simétrica o regular: el paralelismo que estructura las primeras frases del cierre: “se puso... pero”, “gritó... pero”, “levantó... pero”.

Se produce en el cierre un cambio de la situación narrativa (final y marco): hay una identificación del narrador (presumiblemente el propio Ribeyro, en cualquier caso el vecino escritor de *monsieur Baruch*). Como ya hemos apuntado, el narrador cambia: de tercera persona del singular, narrador omnisciente anónimo y focalización en el personaje, a primera persona del plural: el lector deduce que es Ribeyro, por el guiño efectuado al lector en un momento anterior del relato, en nombre del resto de vecinos.

El momento de la toma de conciencia no aparece propiamente en el cierre pero, situado esta vez líneas antes (“Ahora comprendía...” (Ribeyro, 2010:400)), es central en el relato. El acontecimiento del cuento, que es el suicidio de *monsieur Baruch*, está íntimamente ligado con el repaso de su vida anterior y con la toma de conciencia, inútil, de que todo podía haberse hecho de otro modo. El cierre narra las consecuencias de esta toma de conciencia por parte del personaje, que advierte cómo debería haber actuado a lo largo de su vida: quiere levantarse, y no puede... etc. El cierre narra la inutilidad de ese postrer momento de lucidez, a pesar del cual morirá irremediabilmente sin haber podido enmendarse.

La estación del diablo amarillo

Huamanga, 1960. Un chico trabaja como cargador en la estación de Payol. Es un trabajo duro que realizan estos jóvenes y un único

obrero en su equipo: Bel-Amir, argelino, que trabaja sin descanso, siempre serio, triste y cascarrabias. Apenas les dirige la palabra. Sin casa, el protagonista termina viviendo con él en el barracón, donde una noche, herido, le pide que encienda la luz. Refunfuña Bel-Amir, pero al ver sus sábanas ensangrentadas lo toma en brazos y se lo lleva. Entre sus brazos el protagonista se siente seguro.

El narrador en primera persona alterna a lo largo del relato la primera persona del singular y la primera persona del plural. Resulta interesante esa alternancia, que se traduce en una alternancia implícita entre la referencia a lo social y a lo particular. Se produce una identificación con el grupo de seres que vienen de otro mundo ajeno al de cargadores, cuyo destino es supuestamente otro, y que acaban consumidos por la realidad de la necesidad y el trabajo físico. El ser humano tiene aspiraciones que la realidad frustra. En primera persona del singular, el narrador desmarca al protagonista del grupo, pone el foco en él, y el personaje es salvado precisamente por el trabajador que el personaje identifica como diferente, desligado del “nosotros” inicial, y que terminará revelándose como un igual, un soñador atrapado también en esa realidad.

Nos encontramos ante un personaje superado por la realidad, o simplemente fagotizado por ella. Viene de otro mundo y tiene otros sueños (“Habían terminado ya las ociosas mañanas de vino en los cafés de Saint-Germain (...) Todos teníamos (...) una máquina empeñada que nos hacía falta para escribir nuestra obra maestra; lienzos o pinceles por comprar (...)”) (Ribeyro, 2010:403). La necesidad los lleva al trabajo de obrero, y el cansancio les impide dedicarse a esos sueños al terminar la jornada. Se produce entonces una asimilación con el entorno y el modo de vida: “Nos dimos cuenta de que cada día nos volvíamos tan torpes, tan tristes y tan rutinarios como Ben-Amir, el más antiguo de los cargadores” (Ribeyro, 2010:404); “Poco a poco sentí que me deshumanizaba, que me

convertía en un buey, en un caballo”¹⁴⁹ (Ribeyro, 2010:406). Nos encontramos ante un personaje definido de nuevo primordialmente por los signos de relación, marcados por el fracaso de la asimilación del personaje con su entorno.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

-¿Adónde me llevas, Bel-Amir?

-¡A Orán! –respondió soltando una risotada.

Sus pasos eran largos y seguros como los de un camello. En la estación pitaban los trenes. Ya no quise preguntar nada más. Cerré nuevamente los ojos, sabiendo que entre los brazos de Bel-Amir, esos brazos que durante sesenta años le había impedido morir, mi vida estaba salvada. (Ribeyro, 2010:412)

En el desenlace de “La estación del diablo amarillo” se puede hablar de toma de conciencia: de revelación de la naturaleza de Bel-Amir. Se destapan una complicidad y una humanidad ocultas hasta este momento del relato. La severidad y rudeza que habían estigmatizado al personaje de Bel-Amir, serán paradójicamente la tabla de salvación del protagonista, que lo comprende cuando llega el cierre (“sabiendo que”).

El protagonista cierra los ojos (actividad finalizadora y ligada también al efecto visual de eliminación de estímulos perceptibles, *fading*) y se produce también una partida, una huida (“¿Adónde me llevas? ¡A Orán!”). Sutilmente podríamos deducir la

¹⁴⁹ Nótese la similitud con el proceso de animalización que sufren los protagonistas de “Los gallinazos sin plumas”. En ambos casos la actividad o el oficio terminarán determinando la propia percepción que los personajes tienen de sí mismos.

convivencia en el cierre de este relato de elementos que acentúan el carácter “concluso” del texto con recursos que señalan su apertura. Asistimos en el cierre al final de un mundo (el protagonista cierra los ojos) y a la alusión a un viaje que se inicia y queda sin narrar (también queda aparentemente abierta la trama en lo que respecta a la curación del personaje, pero la rotundidad de la oración final hace presagiar un final feliz).

La primera nevada

París, 1960. El protagonista de “La primera nevada” ve paulatinamente invadida su casa por Torroba, un vagabundo ladronzuelo de quien se rumorea que tiene un gran talento literario. El cuento narra con tono irónico y cómico la claudicación progresiva del protagonista ante Torroba, que termina durmiendo en su cama y llevando a una mujer a casa sin tan siquiera mostrar agradecimiento. El protagonista, hartado, saca de su habitación todas las pertenencias de Torroba. Este le implora desde la calle que le deje entrar. El protagonista hace oídos sordos, pero, cuando le ve alejarse, se siente repentinamente solo y le grita que vuelva, sin éxito.

El narrador en primera persona facilita la identificación del lector con el personaje. Un personaje pasivo que va claudicando ante el inquilino Torroba, se va sometiendo a él. Este cuento narra un doble fracaso: el fracaso inicial del protagonista, incapaz de salvaguardar su propio espacio, y el fracaso último de intentar la vuelta de Torroba, cuando ha tomado conciencia de su soledad. La realidad se impone como inevitable, ya la acepta el personaje pasivamente, ya se rebele y decida poner las maletas en la puerta. La claudicación ante el entorno aparece como inevitable y como rasgo definitorio del personaje ribeyriano.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Cuando atravesó el bulevar rumbo al barrio árabe, sentí que me ahogaba en esa habitación que me parecía, ahora, demasiado grande y abrigada para cobijar mi soledad. Abriendo la ventana de un manotazo, saqué medio cuerpo fuera de la baranda.

-¡Torroba! –grité-. ¡Torroba, estoy aquí! ¡Estoy en mi cuarto!

Torroba seguía alejándose entre una turba de caminantes que se deslizaban silenciosos sobre la nieve silenciosa.

-¡Torroba! –insistí-. ¡Ven, hay sitio para ti! ¡No te vayas, Torrobaaa!...

Solo en ese momento se dio media vuelta y quedó mirando mi ventana. Pero, cuando yo creí que iba a venir hacia mí, se limitó a levantar un brazo con el puño cerrado, con un gesto que era, más que una amenaza, una venganza, antes de perderse para siempre en la primera nevada. (Ribeyro, 2010:419)

Como ya hemos apuntado anteriormente al definir al personaje, el desenlace de “La primera nevada” es trágico, pues sella el fracaso final del protagonista en el intento de que Torroba vuelva. Junto al carácter trágico, se produce una toma de conciencia por parte del personaje: al echar a Torroba, reconoce su propia soledad y su necesidad de compañía. La partida de Torroba, y no su invasión inicial, subraya finalmente la conciencia del protagonista.

En cuanto a los efectos acústicos y visuales, está presente en el cierre la eliminación de los estímulos perceptibles (*fading*). Hay una disminución de las sensaciones ópticas: el alejamiento progresivo de Torroba: “Torroba seguía alejándose entre una turba de caminantes (...)”, y una disminución de las sensaciones acústicas, mediante la

alusión al silencio, “se deslizaban silenciosos sobre la nieve silenciosa”.

La estructura circular del cuento queda señalada por la repetición del título al final: “en la primera nevada”. Detectamos una comparabilidad contrastiva. El protagonista recupera al final la normalidad interrumpida al inicio, se vuelve al marco narrativo inicial, y de nuevo la transformación se ha producido en el interior del personaje, ahora consciente de su soledad.

La última frase del cierre acentúa el carácter conclusivo del texto mediante la totalización: el empleo de “para siempre”, en el sentido de “definitivo”.

Los españoles

Lima, 1959. Un narrador en primera persona que es el alter ego de Ribeyro se aloja en una pensión madrileña cuya ventana da al patio de vecinos. En este marco conoce a su vecina Angustias, una joven pobre y delicada que se enamora de un hombre honesto y, animada por el narrador, sale con él unas cuantas veces. Su romance se pone en peligro cuando rechaza repetidamente la petición de su enamorado de ir a bailar en la Parrilla del Rex. Él descubre que no va porque no tiene vestido, y todos los habitantes de la pensión, las prostitutas, el militar, el cura, doña Candelas, etc., se vuelcan en la empresa hasta conseguir un vestido con el que parece una reina. Angustias se dirige a la puerta, pero al poner la mano en el picaporte se gira y decide no ir al baile. Y, por orgullo, no va.

El narrador es testigo de la historia de Angustias. Pero no únicamente testigo, pues él ejerce de filtro crítico y razonado a través de cuyo tamiz pasa la historia de Angustias. El personaje de Angustias, protagonista de la trama, se encuentra asfixiado por su entorno, “desaprovechado”:

Al escucharla, yo me decía que cómo era posible que esa flor salmantina, que en otras tierras hubiera despertado la codicia y el pleito, tuviera que malograr sus veinte años de senos blancos, de vientre plano y castaño, en una sucia pensión de Lavapiés. (Ribeyro, 2010:423)

Se pone de relevancia en este relato el juego ribeyriano entre condicionantes externos e internos, entre una crítica social inicial que se torna finalmente en una limitación personal y psicológica. El personaje queda definido por un ambiente oprimente, pero finalmente, y paradójicamente, su fracaso no lo provocará el entorno, sino las propias limitaciones interiores (una dinámica que puede asimilarse a la ya analizada en “El profesor suplente”).

Julio Ortega interpreta este cuento desde el concepto anteriormente expuesto de código. Afirma que este relato “explora directamente la naturaleza del código (...) en la pluralidad de significación que es capaz de generar” (1985:134). En la línea de lo apuntado en líneas anteriores, Ortega identifica un narrador que es al mismo tiempo un “yo-testigo” (que como extranjero relata las particularidades de otra cultura) y lo que llama un “yo-crítico”, que no participa de los hechos, pero sí “de la forma que les da sentido en la conciencia crítica, implícita en la historia” (1985:134):

Si la primera voz narrativa convoca a un tú cómplice, a un lector irónico, la segunda voz convoca a un tú participante, comprometido con la dimensión moral y cultural del discurso” (1985:134)

Según Ortega, desde la perspectiva del análisis de los códigos en “Los españoles”, la sociedad de los pensionistas se construye sobre lo

que denomina “la ausencia del eros”, la pérdida de la pareja. Todos los habitantes han extraviado esa relación, y Angustias representa la solución de continuidad, la ligazón con las convenciones sociales, ya que tiene la oportunidad, según Ortega, de cumplir el rito y formalizar su relación. Al negarse, cierra el círculo de la marginalidad de la pensión, y su sacrificio la libera también de los “códigos previstos” (1985:13?). Coincidimos con Ortega en su lúcida interpretación del círculo cerrado de la marginalidad de la pensión. Efectivamente, ha habido un movimiento proyectivo de lo marginal sobre lo oficial (en términos de Isolina Rodríguez Conde), un movimiento ejemplificado por la relación que Angustias emprende con un joven ajeno a la pensión y con visos de ser una garantía de felicidad. El encuentro entre ambos planos nunca llegará a producirse. No coincidimos con la interpretación de Ortega de la liberación de los “códigos previstos”. Así como en otros relatos de Ribeyro (“Por las azoteas”, “Silvio en el Rosedal”), constatamos cómo el personaje obtiene libertad al negar, violar o ignorar el código de los usos establecidos, en esta ocasión la negativa de Angustias, su “sacrificio” en palabras de Ortega, no creemos que conlleve esa liberación a la que el crítico hace alusión. La última frase, cargada de dramatismo, presagia una pérdida definitiva de la felicidad: “así su renuncia le costará la vida (...)”.

Otra clara perspectiva desde la que es posible interpretar este relato es desde la más sociológica relación de Julio Ramón Ribeyro con España, ya que en este cuento, como es frecuente en la cuentística ribeyriana, se produce la recreación de experiencias vitales traídas al marco literario. Esta perspectiva excede ciertamente el propósito de esta investigación, pero no puede dejar de señalarse el dibujo de España que Ribeyro trata de esgrimir en este cuento, pues a esta línea de significación apunta su título, “Los españoles”. Según Javier de Navascués para muchos escritores latinoamericanos del momento “España es una estación de tránsito. Para Ribeyro desde el

principio lo fue”¹⁵⁰. Un lugar de paso en su camino hacia Europa. Y añade: “Nunca España se planteó como una meta literaria”¹⁵¹. Después de estas alusiones generales acerca de lo que España significó para Julio Ramón Ribeyro, Navascués define del siguiente modo el retrato que se presenta en el relato: “en este cuento España es un patio de vecinos donde la intimidad no existe”.¹⁵²

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Cuando los arreglos terminaron, Angustias se dirigió hacia la puerta de la calle, seguida por todos nosotros. Pero apenas puso la mano en la perilla se volvió bruscamente:

-¡Que no voy!

-¡Pero estás loca! –intervino doña Candelas.

-¡Que no voy! –repitió Angustias llevándose las manos a las sienes.

Todos, hablando al mismo tiempo, tratamos de convencerla.

-¡Que no voy, que no voy, que no voy, que no voy!...

Y por orgullo, así su renuncia le costara la vida, no fue.

(Ribeyro, 2010:428)

¹⁵⁰ Esta cita y las dos que le siguen pueden encontrarse en el vídeo que reproduce la mesa redonda celebrada en Casamérica (Madrid) el día 27 de noviembre de 2012, titulada “60 años de la llegada de Julio Ramón Ribeyro a España”, que se enmarcó en el ciclo *La literatura del Perú en España*. Tuvo como ponentes a Eva María Valero (Universidad de Alicante) y a Javier de Navascués (Universidad de Navarra). El vídeo completo puede encontrarse en: www.youtube.com/watch?v=RtRBic6eGsl. Esta cita corresponde al minuto 34:50.

¹⁵¹ 35:15.

¹⁵² 45:44.

El cierre narra un desenlace trágico (la frustración de los deseos de Angustias y el fracaso del empeño de los demás por conseguir que asistiera al baile). Es posible hablar de una identificación consciente de los rasgos españoles desde el punto de vista del narrador, extranjero, y también para el lector, asimismo extranjero en cierto modo al texto. En el cierre se descubre lo que el título anuncia, la naturaleza orgullosa de los españoles (en este sentido podemos hablar de saturación, que acentúa el carácter “concluso” del texto).

Encontramos alusiones a acontecimientos o procesos finalizadores, como frenar: Angustias, al llegar a la puerta, se para bruscamente y se vuelve. Se incorporan términos del campo semántico ‘final’: cuando los arreglos “terminaron”, y observamos la acumulación de partículas negativas: se reitera en seis ocasiones, la expresión: “¡Que no voy!”, que contiene la negación.

La fuerza conclusiva y la expresividad de la última frase se logran a través de su disposición sintáctica: la conjunción de coordinación (y) al inicio de la última frase: “Y por orgullo...” y la posterior ralentización de la misma mediante el uso de las comas, instauran el énfasis final de “Los españoles”.

Papeles pintados

Lima, 1960. El personaje protagonista se aburre en un bar de las confidencias y tristezas de su acompañante, Carmen. Tiene prisa por llegar al hotel y tener sexo con ella. Cuando consigue sacarla de aquel bar, ella se entretiene paseando y le pide que le acompañe a arrancar carteles turísticos. Se demoran unas horas más con esta actividad y él termina malhumorado y defraudado. Al día siguiente visita su habitación y la encuentra invadida de papeles, y a ella con la mirada iluminada de una loca. Huye, pero se detiene en su huida ante un cartel turístico, se fija en él, y comprende que significa evasión e

ilusión, los sueños imposibles. Arranca entonces el cartel y regresa con ella.

El narrador en primera persona es narrador-protagonista que interviene en la acción y, al mismo tiempo, narrador-testigo de la historia de Carmen. En “Papeles pintados” nos encontramos ante el contraste de un personaje aparentemente pragmático y que acepta resignado los contratiempos de su cita, y el personaje idealista y algo cercano a la locura de Carmen. Se produce entre ellos un desencuentro, y finalmente, como veremos, la toma de conciencia por parte del personaje de los motivos últimos por los que Carmen colecciona carteles. Este descubrimiento final aproxima de algún modo a los personajes, movimiento evidenciado por la vuelta del narrador al hotel de Carmen.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Fue por eso entonces o por un pueril sentimentalismo, o por un subterfugio de mi deseo reprimido, que arranqué el afiche y regresé aceleradamente hacia su hotel, pensando que ese dibujo completaba un periplo imaginario, era la pieza rara de una colección, el plazo que se concedía a una desesperada, un eslabón más en el delirio o tal vez la estación última de un itinerario infernal que cerraba el ciclo de la locura. (Ribeyro, 2010:435)

Nos encontramos ante un desenlace que narra una toma de conciencia por parte del personaje. Esta toma de conciencia se explicita en un momento del relato anterior al cierre (“Solamente entonces comprendí lo que significaba un afiche de turismo” (Ribeyro, 2010:434), pero se encuentra contenida al inicio de éste (“Fue por eso...”)) y se completa mediante el carácter reflexivo de las líneas

siguientes (“pensando que”). La huida del hotel de Carmen lleva al descubrimiento de las razones de su locura, al subrayado de la propia conciencia del narrador y, alegóricamente, remite al final de un viaje interior, “la estación última de un itinerario infernal (...)”.

Hay resonancia del final, provocada por una atmósfera patética (moralismo elevado): “(...) un eslabón más en el delirio o tal vez la estación última de un itinerario infernal que cerraba el ciclo de la locura”.

Junto a ello, alusiones a acontecimientos o procesos finalizadores, como la presencia de términos del campo semántico ‘final’: “completaba”, adjetivo “último” en estación “última”.

Agua ramera

París, 1964. El personaje protagonista visita a su amigo Lorenzo en un psiquiátrico. Tiene una conversación ambigua, donde Lorenzo recita versos, cuenta las locuras que le han llevado allí, pero después le descubre a su amigo que ha sido todo una farsa para conseguir un lugar gratis donde vivir. Su discurso, cambiante y extraño, mantiene su ambigüedad hasta el final, cuando su amigo desde la verja le ve alejarse, tras haberle ofrecido un cuarto para vivir en la ciudad.

Narrador en primera persona, narrador-testigo de las palabras de Lorenzo. El cuento destaca por la amplia presencia de diálogo. El personaje, encerrado en un psiquiátrico, no se sabe si por voluntad propia o como consecuencia de su conducta. Al aceptar el primer caso, podría interpretarse el final del cuento como una extraña victoria del personaje. Aceptando la segunda posibilidad, el internamiento del personaje completaría la imagen de fracaso del personaje (“¿Con cuánta plata llegué a París, te acuerdas? Con veinticinco francos, ¿no? Pues ya ves. ¿De dónde iba a sacar más? Mi familia no me manda, no tengo beca y trabajo para mí es difícil de

conseguir, eso salta a la vista” (Ribeyro, 2010:440). La ambigüedad y el escepticismo vertebran este cuento, donde los límites entre realidad y ficción se desdibujan.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Dándome la espalda se alejó hacia el edificio, cabizbajo, fatigado, llevando con dificultad su enorme joroba sobre sus piernas enclenques. Como la lluvia regresaba entre los olmos, se detuvo para echar al cielo una mirada imprecatoria.

-¡Agua ramera!-gritó.

Dos enfermeros venían en su dirección. (Ribeyro, 2010:443-444)

“Agua ramera” presenta un desgajamiento del carácter trágico del desenlace. Lorenzo parece satisfecho, pero desde la perspectiva del narrador-testigo, compartida por el lector, se atisba una confirmación de la trágica locura del personaje. De algún modo el hecho de que el personaje aluda al “agua ramera” -expresión que se repite varias veces a lo largo del relato- al llegar el final, puede interpretarse como una confirmación de la locura, porque es un elemento invariable en su discurso de loco y en su discurso de aparentemente cuerdo. Contribuye sin duda a la ambigüedad del relato. Podría hablarse de reconocimiento por parte del personaje narrador-testigo si se diera por buena la interpretación anterior, sumándose a esto la descripción física de Lorenzo, de “enorme joroba sobre sus piernas enclenques”, que contrasta con los primeros datos físicos que se dieron de él: “con un aire indigente pero noble, como el de un castellano arruinado a quien sus acreedores le permiten pasearse por su predio confiscado” (Ribeyro, 2010:437). La descripción física final podría interpretarse también como confirmación de la locura, pues contrasta con la

imagen de conquistador atractivo que Lorenzo pretende ofrecer de sí mismo.

Encontramos alusiones a acontecimientos o procesos finales, como alejarse, “se alejó”. En cuanto al final y marco, se trata de un relato circular, donde el cierre recupera una alusión al título, que coincide, como ya hemos apuntado, con una expresión repetida a lo largo del cuento, que lo configura y lo estructura.

Las cosas andan mal, Carmelo Rosa

París, 1971. Un narrador en segunda persona del singular pronostica el aciago final de Carmelo Rosa, un personaje que significativamente no comparece en el relato, sino que es narratario ausente. A él se alude constantemente mediante la utilización de la segunda persona del singular. Este cuento presenta una innovación formal, de corte experimental, muy poco frecuente en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro¹⁵³.

Este breve cuento condensa una fuerte carga de pesimismo que puede ligarse al escepticismo ribeyriano. Se trata de un retrato aciago de la clase media, del trabajador mediocre que, según el narrador, no debe concebir ninguna ilusión: “Rosa hazmerreír víctima payaso pobre muerto número masa sigue soñando que el sueño te mantiene pero no esperes ni confíes nada vendrá en tu socorro seguirás escribiendo entre el ruido de los teletipos” (Ribeyro, 2010:446). Se suceden expresiones de desaliento (“la vida se te escapa por entre los dedos” (Ribeyro, 2010:447), “Rosa la cama fría la mujer escueta y tú esperando” (Ribeyro, 2010:447)) que le dan al relato un tono lúgubre, que queda reforzado por la ausencia de signos

¹⁵³ Otros casos de experimentación formal serían “Fénix”, “El carrusel” y “Los predicadores”.

de puntuación. Como un torrente de palabras, como una retahíla ininterrumpida, se precipita el relato hasta su único punto y final.

De nuevo el personaje, de quien el narrador va trazando la semblanza, es un personaje pasivo, inadaptado (“el metro no es tu amigo sino tu verdugo” (Ribeyro, 2010:447)) y sin posibilidad de cambio, como demuestra el cierre del relato.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

(...) y así morirás un día no despertarás no llegarás a la agencia quedarán los papeles en su canasta y se dirá que quedaste atravesado por un sueño demasiado violento Rosa exilado esposo primogenitor el amo no murió todo es una repetición la bolsa es más importante que los hombres un número puede matarnos la lechuga es sucio excremento no despertarás todo es así Rosa no hay que abrigar ilusión entre el ruido de los teletipos todo es enseñanza para quien sepa escuchar no hay consuelo para los supliciados es agradable morir sin socorro ni paz ni patria ni gloria ni memoria. (Ribeyro, 2010:447)

El desenlace de “Las cosas andan mal, Carmelo Rosa” es trágico: hay muerte (“así morirás”) y fracaso (desilusión, “no hay que abrigar ilusión (...)), y desconsuelo, (“no hay consuelo para los supliciados”). ¿Es posible hablar de toma de conciencia en este cuento? La totalidad del relato puede entenderse como una revelación al personaje protagonista, Rosa. Al ser una narración en segunda persona del singular, hay una interpelación al personaje, al que se nombra en vocativo. Rosa, narratario, es descrito sin llegar a comparecer él activamente, se presupone que escucha el discurso del narrador, y que éste le pone sobre la mesa su futuro. Y, en ese sentido, aunque siempre dentro de la suposición plausible dentro de

los códigos de lectura que establece el texto, el personaje protagonista vive un momento de toma de conciencia, al que sí se hace alusión directa en el relato: “subiste cabizbajo enjuto muerta la mirada sabiendo que al acostarte esa noche no habrá en tu alma la más pequeña luz ni esperanza ni ilusión” (Ribeyro, 2010:445).

En cierre presenta un moralismo elevado que acentúa la resonancia del final.

Encontramos alusiones a actividades y procesos finalizadores: morir, “morirás”; de algún modo, ‘apagar’: “no habrá en tu alma la más pequeña luz”. Hay negación, mediante la acumulación de partículas negativas: “no” despertarás, “no” morirás, “ni” paz, “ni” patria, “ni” gloria, “ni” memoria.

Podría interpretarse la utilización del tiempo futuro como una señal de incertidumbre y por lo tanto de la relatividad del carácter “concluso” del texto, pero este tiempo verbal se utiliza en este relato a modo de pronóstico asegurado y amenazante, despojado de su habitual connotación liberadora o catalizadora de varias posibilidades.

El próximo mes me niveló (1972)

Una medalla para Virginia

París, 1965. Ambientado en el puerto de Paita. La joven Virginia salva a la mujer del alcalde de morir ahogada, y en la fiesta que se hace en su honor, el alcalde le revela que hubiera sido feliz al morir su esposa, y trata de seducirla. Tras esta conversación sucede una disputa entre sus padres, y Virginia comprende el significado oculto de la mirada que su padre le echa a su madre.

Narrador en tercera persona, semiomnisciente, focalización en el personaje de Virginia. El personaje de Virginia pertenece a la clase de personaje ribeyriano que intenta la heroicidad (parece incluso que la propensión a la heroicidad es connatural al personaje, que no la fuerza), y cuya acción heroica (o activa a la hora de transformar el transcurrir de los hechos que le rodean) termina en fracaso.

Virginia elige como única interlocutora a su hermana pequeña, Pamela, que apenas balbucea, que no sabe hablar. Esta elección es significativa, pues evidencia la desconexión y la incomunicación entre el personaje y el entorno, tan habitual en los relatos ribeyrianos. De nuevo nos encontramos ante un personaje interiormente desarraigado y desilusionado con su entorno: “No quiero ir. No me gusta la gente. (...)” (Ribeyro, 2010:454). “Virginia cogió su traje con ambas manos y lo observó con lástima: era horrible (...)” (Ribeyro, 2010:455). La “descompensación” entre el personaje y su entorno se ejemplifica mediante el contraste: con ocasión de una heroicidad y de una fiesta honorífica, el personaje descubre la inutilidad de la heroicidad y la dura condición de las relaciones humanas que le rodean. En todo momento la protagonista siente

rechazo hacia la fiesta hecha en su honor, en la que llegará a encontrarse “sola”. No sólo ella, su familia tampoco encaja socialmente y ella lo percibe (la madre lleva el sombrero feo y desfasado, el padre que sí conecta con los demás pero siempre mediante el alcohol y es criticado por ellos).

¿Cómo es vista la protagonista, a pesar de la heroicidad, por los demás personajes? Vemos a Virginia definida desde fuera siempre desde un punto de vista físico: casi desnuda después del salvamento a los ojos del hombre que las socorrió, únicas referencias al vestido ante los ojos de las hijas del alcalde, para el alcalde ella era una niña y ahora una mujer atractiva, los demás jóvenes le dicen que querrían ahogarse sólo por el placer de estar entre sus brazos.

También advertimos en este cuento una crítica hacia los usos sociales vacíos de contenido. Vemos el contraste entre el discurso “oficial” de agradecimiento del alcalde, y lo que le revelará a Virginia en un momento de intimidad: que sólo quiso a su mujer al inicio y que ahora, después de veinte años de matrimonio, hubiese preferido que hubiera muerto. El momento central del texto es esta conversación entre Virginia y el alcalde que, significativamente alejados del bullicio de la fiesta (es decir, en un espacio marginal, al margen de los usos sociales), parecen vivir un momento de “sinceridad”. De este contraste crítico entre la norma social y la sinceridad se desprende la simpatía del narrador hacia Virginia, la “exiliada” de esos usos sociales establecidos.¹⁵⁴

¹⁵⁴ James Higgins identifica en este relato un “recurrente simbolismo floral” (1991:89-90). Virginia se asocia al geranio (en palabras del alcalde, “una bella flor” que “no perfuma mucho, pero dura. Es una flor popular” y la mujer del Alcalde (llamada Rosina) a las flores más exóticas que se marchitan rápido. Según Javier de Navascués (véase 2004:59-60). “El relato

En ese momento central del acontecimiento el alcalde le revela a Virginia que hubiera preferido que su mujer muriera. El cierre del relato se encuentra en íntima tensión con el acontecimiento. El cierre narra la mirada que se intercambian los padres de Virginia, “cargada de un sentido que solo Virginia, en ese momento, comprendió” (Ribeyro, 2010:462). Vemos cómo se imbrican el elemento de la mirada, la comprensión y la alusión explícita al sentido. Virginia comprende en ese momento debido a la esclarecedora conversación con el alcalde. Manteniendo una estructura que ya hemos comprobado como característica de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, en este relato el cierre nos va a señalar el acontecimiento del cuento y su consecuencia. El acontecimiento será la revelación del alcalde a Virginia. Y este descubrimiento (que conlleva de algún modo el fracaso de su heroicidad), este acontecimiento, se desplazará hacia un subrayado de la conciencia del personaje. ¿Qué connotaciones tiene el acontecimiento ribeyriano? La toma de conciencia por parte del personaje, que tiene lugar al final.

Del final del relato se desprende, según James Higgins, que Virginia “llega a darse cuenta de los sentimientos que su padre abriga por su madre”. La heroicidad de la protagonista ha provocado una toma de conciencia por parte del personaje. Su conversación con el alcalde le permite comprender la mirada de su padre a su madre tras veinte años (los mismos, significativamente, que llevaba el alcalde con su mujer) de matrimonio. Hemos asistido a lo largo del cuento a un proceso de maduración del personaje: de niña a mujer (como delatan también las palabras del alcalde: “Ahora, durante el baile, la miraba y me decía: cómo ha crecido la niña de Max, yo que la he visto de niña” (Ribeyro, 2010:461). Se narra un acceso repentino a la

se encarga de desvelar, por cauce simbólico, cómo el geranio encarnado en Virginia, se sitúa por encima del aparente prestigio de flores caducas como doña Rosina, la mujer del alcalde” (Navascués, 2004:59).

vida adulta, que queda en evidencia con esa toma de conciencia de la compleja naturaleza de las relaciones humanas, y junto a ello, según James Higgins, una posible toma de conciencia de su propio destino como mujer. Según el crítico, los halagos del alcalde, sus insinuaciones sexuales, implican que también a Virginia “le ha de tocar el destino ineludible de ser desflorada¹⁵⁵ para luego ser desechada al marchitarse”.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Su padre, azorado, se puso de pie, tratando de no tambalearse. Abotonándose el saco con dignidad, sonrió a los asistentes, pidiendo excusas. Pero de reojo lanzó una rápida mirada a su mujer, aparentemente benigna, como para comprobar de dónde venían los reproches, pero cargada de un sentido que solo Virginia, en ese momento, comprendió”. (Ribeyro, 2010:462)

Nos encontramos ante un cierre constituido casi exclusivamente por la toma de conciencia por parte del personaje. La protagonista ha hecho un descubrimiento que, como ya hemos apuntado, le permitirá el acceso a un nuevo nivel de sentido. La conversación con el alcalde le permite comprender la mirada última de sus padres. La toma de conciencia queda textualmente señalada mediante el verbo comprender (“comprendió”) y mediante la alusión explícita al sentido (“cargada de un sentido”). La última frase del relato queda ralentizada

¹⁵⁵ James Higgins interpreta (1991: 89-90) que una desfloración sexual está sugerida por el chorro de sangre que la protagonista siente que le va a salir por la nariz al acercarse a recibir la medalla.

por la acumulación de comas, deteniendo la imagen final de la mirada que se intercambian los padres de Virginia.

Un domingo cualquiera

París, 1964. El claxon de un coche toca a la puerta de Nelly, invitándola a salir. Nelly pertenece a una familia pobre que vive en el barrio de Matute, La Victoria. La dueña del coche es Gabriella, de clase privilegiada, una chica moderna y mimada de Miraflores. Dice aburrirse con sus otras amigas y por eso invita a salir a Nelly. Van a la playa de Conchán, en la Panamericana Sur. Se desnudan para bañarse, conversan y analizan sus propios cuerpos, y hablan sobre sexo, Gabriella más desinhibida y Nelly más tímida. Algunos críticos entrevén una pulsión erótica, un intento fallido de Gabriella por seducir a Nelly¹⁵⁶. A la hora de volver el coche se estropea, y el contratiempo hace patente la incomprensión entre ambas y Nelly se da cuenta del fracaso de la relación entablada al inicio del relato.

Según James Higgins, todo el relato, narrado en tercera persona y focalizado en el personaje de Nelly, se erige sobre el contraste entre las dos chisas, que nunca dejan de ser conscientes de la diferencia de clase (lo que se ve en distintos gestos: Nelly intenta disimular su pobreza afirmando que su padre tiene un coche, Gabriella critica la ropa de Nelly)¹⁵⁷. Según Higgins, lo que revela el desenlace de este cuento es a Gabriella como una niña mimada que no asume que las cosas salgan mal, que castiga finalmente a Nelly porque los prejuicios clasistas vuelven a afirmarse en el momento en el que se cansa de ella como antes de cansó de los castillos de arena.

¹⁵⁶ Por ejemplo, Jorge Coaguila al glosar el argumento del cuento: “Tendidas, luego, en la arena, Gabriella intenta seducir a Nelly sin éxito” (En Ribeyro, 2009:377).

¹⁵⁷ Cfr. HIGGINS, James: *Cambio social...*, p.74.

Echa a un lado el juguete como hizo Alfredo con la sirvienta negra en “De color modesto”¹⁵⁸.

Efectivamente el contraste entre ambas vertebró el relato, pero no únicamente el contraste de clases (asunto del comienzo del cuento y después ciertamente presente de modo implícito) sino asimismo el contraste de caracteres e incluso físico. El narrador ejemplifica estas diferencias de manera constante y detallada a lo largo del mismo. Gabriella se desnuda rápidamente, sabe nadar y se aventura a adentrarse en las olas. Nelly se desnuda sólo cuando Gabriella le invita a hacerlo, apenas deja que el agua roce sus senos. Ambas son vírgenes, pero Gabriella tiene más experiencia sexual. Nelly es culta, Gabriella no. Nelly tiene los pechos más pequeños que Gabriella. Al volver al coche, Gabriella “se puso los mocasines, sin limpiarse los pies” (Ribeyro, 2010:471). Nelly “quedó un momento sentada, quitándose la última arenilla de los pies para ponerse sus sandalias” (Ribeyro, 2010:471).

Este contraste evita el encuentro entre las dos y crea una tensión latente que hace explotar finalmente a la caprichosa Gabriella. Nelly comprende que no volverá a ser invitada. De nuevo el acontecimiento del cuento, que es el choque de Gabriella con Nelly, se desplaza hacia el subrayado de la conciencia de Nelly. De nuevo se ha producido una descategorización momentánea de las posiciones sociales dispares de ambas, y sin embargo de manera irremediable el orden vuelve a restablecerse al final del relato. Los personajes vuelven a ocupar el lugar que les correspondía al inicio. En “Un domingo cualquiera” Ribeyro narra la imposibilidad de comunicación y la necesaria soledad final de los personajes. La connotación rutinaria del título apunta al final del cuento. Invita a interpretar la

¹⁵⁸ Cfr. HIGGINS, James: *Cambio social...*, p.76.

historia narrada como algo habitual. Sin embargo, el inicio del texto habla de una experiencia extraordinaria y novedosa que rompe la rutina de ambos personajes. Sólo el final desvela la inutilidad y el carácter momentáneo del encuentro insólito entre ambos personajes. Este descubrimiento final aclara el sentido irónico del título.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Nelly se ovilló y, arrullada por el movimiento del carro, se durmió.

Solo abrió los ojos cuando entraban ya en las calles iluminadas de Chorrillos. El carro estaba lleno de olor a tabaco. Gabriella, a su lado, despierta, vigilante, con las mandíbulas apretadas, fumaba sin interrupción, mirando por la ventanilla.

Nelly supo entonces que nunca volvería a ser invitada. (Ribeyro, 2010:474)

Nos encontramos ante un desenlace trágico, de fracaso de las expectativas planteadas al inicio del cuento (“nunca volvería a ser invitada”), un fracaso unido al de la promesa de conciliación anunciada al comienzo del relato entre los dos mundos y las dos personalidades (“Francamente, quería salir contigo. Mis otras amigas me aburren. Son unas pelmas” (Ribeyro, 2010:464), o “Pero el jueves en la fiesta me di cuenta de que eras distinta a las otras chicas. Pareces más seria, más mujer” (Ribeyro, 2010:465).

El fracaso se liga a la toma de conciencia por parte de Nelly: “supo entonces”. Como ya hemos señalado anteriormente, el acontecimiento del relato culmina en el subrayado de la conciencia del personaje, que comprende ese fracaso. La toma de conciencia queda significativamente ligada al momento del despertar de Nelly (procesos finalizadores, tanto el dormirse como el despertar que indica el final del sueño). Al despertar que coincide, también significativamente, con el final de un viaje, con la vuelta a Chorrillos

(el barrio obrero en el que vive Nelly) y el restablecimiento del orden que no se ha conseguido trastocar.

Espumante en el sótano

París, 1967. Aníbal cumple veinticinco años de trabajo en el Ministerio de Educación y para celebrarlo compra unas botellas de champagne y unas empanadas, e invita a los empleados, al director, y a su jefe. El jefe sólo se interesa por la invitación al saber que va a acudir el director. Durante la celebración Aníbal hace un discurso en el que exalta de tal manera el honor de trabajar allí, que termina resultando irónico y pone en evidencia sus verdaderos sentimientos. La reunión se disuelve rápidamente.

El narrador en tercera persona, narrador-testigo, “cuyo tono malicioso se enriquece en pasajes decisivos con la calidez de la solidaridad, se interna en la conciencia del protagonista” (Elmore, 2002:130). Aníbal descubre su fracaso al final del relato, precisamente en el momento en el que trata de hacer una exaltación de los años de trabajo en el Ministerio. Es un personaje que hasta el momento ha permanecido inconsciente o que simplemente se ha dejado llevar y convencer. Todos los momentos del cuento previos al cierre dan cuenta de esta inconsciencia. Se trata de un personaje a quien, de pronto, se le impone la certeza de su propia realidad. Nos encontramos ante una trama primordialmente psicológica. De nuevo es el cierre el momento escogido por Ribeyro para corregir las expectativas que del relato pudiera haber ido haciéndose el lector, y situar su perspectiva final en la trama psicológica, la que transcurre en el interior del personaje. Atendiendo a los signos de relación del

personaje, se impone el fracaso en la relación con su entorno. La realidad y el propio destino aparecen en el relato con carácter de inevitabilidad: el destino es reconocido al azar y tardíamente, y cuando ya el personaje no cuenta con margen para ponerle remedio. El reconocimiento no tiene su correlato en la acción, pero sí en el conocimiento de sí mismo. Del final de “Espumante en el sótano” deduce Peter Elmore:

Irónicamente, el día mismo de su aniversario como pequeño burócrata, el personaje vislumbra por primera vez su deplorable condición: si bien esa epifanía negativa no le abre las puertas del cambio personal, lo humaniza notoriamente y lo libra de ser una caricatura costumbrista. (Ribeyro, 2010:131)

El cronotopo se encuentra en estrecha relación con la intimidad de los personajes, contribuyendo a subrayar su posición: “Cuando [Aníbal] se lanzaba por las escaleras, se detuvo en seco. En lo alto de ellas estaba el señor Gómez, inmóvil, con las manos en los bolsillos” (Ribeyro, 2010:485). Se evidencia espacialmente la posición moral de los personajes, uno ensalzado y el otro sometido¹⁵⁹. El lugar de trabajo es definido como “una especie de celda, un lugar de expiación” (Ribeyro, 2010:485), cargando de dramatismo el pasaje final¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Puede relacionarse este rasgo con la lectura marxista que Peter Elmore proponía de “Los gallinazos sin plumas”. De nuevo el patrono toma la forma de un “explotador”, como podemos comprobar, por ejemplo, en la escena en la que Aníbal trata de invitarle a su celebración: “-Señor Gómez, sería para mí un honor que usted se dignase hacerse presente...-¿Y las copias?” (Ribeyro, 2010:476). En la última imagen del cuento, Aníbal se pone “en cuatro pies” (Ribeyro, 2010:485), arrodillado.

¹⁶⁰ A nivel general, este cuento también cobra importancia como paradigmático retrato ribeyriano del espacio urbano. Según Peter Elmore ““Espumante en el sótano” se cuenta entre los relatos de Ribeyro que mejor grafican la visión que este tiene de la experiencia urbana: la ironía triste de la

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No solamente era un sótano miserable y oscuro, sino –ahora lo notaba- una especie de celda, un lugar de expiación.

-¡Pero mi mujer me espera con el almuerzo!- se quejó en alta voz, mirando a lo alto de las escaleras. El señor Gómez había desaparecido.

Quitándose el saco, se levantó las mangas de la camisa, se puso en cuatro pies y con una hoja de periódico comenzó a recoger la basura, gateando por debajo de las mesas, sudando, diciéndose que si no fuera un caballero les pondría a todos la pata de chalina. (Ribeyro, 2010:485)

En cuanto al final y estructura de la trama de “Espumante en el sótano” el desenlace es trágico. El personaje se nos presenta en la última imagen “gateando por debajo de las mesas, sudando, (...)”. Es una imagen de fracaso, que no dista de la dibujada anteriormente en el relato. Pero ahora Aníbal comprende que se encuentra en “una especie de celda, un lugar de expiación”. El cierre narra la toma de conciencia por parte del personaje. Se hace hincapié en que es en ese preciso momento (y no antes) cuando el personaje accede al conocimiento de su condición: “ahora lo notaba”. De nuevo la

anécdota se despliega en la chatura de un ambiente pequeñoburgués, burocrático, donde está sumido un personaje indiscutiblemente mediocre e irremediabilmente fracasado, pero no indigno de simpatía” (2002:130).

comprensión aparece ligada a la mirada, al momento en el que Aníbal “observó con atención su entorno”. El personaje protagoniza un descubrimiento novedoso aun cuando en el ambiente no hay variaciones. Se trata por lo tanto de una súbita transformación interior. Como ya hemos anotado, el descubrimiento no se traduce en acciones inmediatas, queda desconectado de este plano externo, pero transforma la percepción del personaje.

Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales: no se hace una alusión directa, pero sí indirecta al citarse el resultado de acciones finalizadoras como el champán terminado, los fósforos quemados, etc.

En cuanto a los efectos acústicos y visuales, se produce la eliminación de los estímulos perceptibles (*fading*), una disminución de las sensaciones ópticas, desaparición del campo visual: “El señor Gómez había desaparecido”.

Detectamos una comparabilidad contrastiva entre el estado anímico que el personaje tiene al iniciarse el relato: aparece “conmovido” ante el edificio del Ministerio al que ha dedicado veinte años, y al final, desengañado, diciendo que “si no fuera un caballero les pondría a todos la pata de chalina”. Entre ambos estados de ánimo media el reconocimiento anteriormente analizado.

Noche cálida y sin viento

París, 1968. Sixto Bellido interrumpe de madrugada el sueño de Tomás llamando a la puerta del club. Éste le abre y le permite quedarse jugando a los billares. Cuando Tomás se acuesta, se pone el bañador y se mete en la piscina, donde trata de nadar y lucha con el agua hasta que le da un calambre, siente que se ahoga y grita. Tomás acude en su ayuda, se extraña de verlo en la piscina, pues no suele

bañarse. Hablan de una excursión a la laguna de Chilca, donde irá toda la Sección Ventas, incluida la rubia nueva, buena nadadora.

Narrador en tercera persona, testigo, semiomnisciente, que penetra en la conciencia de Sixto Bellido. El personaje interviene activamente a favor de sus intereses: trata de mejorar su nado para conquistar a una mujer que es muy buena nadadora. El fracaso en su práctica hace presagiar el fracaso en la conquista, aunque el final queda abierto, no se cierra la trama sino que se abre precisamente al llegar el momento del cierre, cuando se entrevén los motivos que han llevado al personaje a ponerse a nadar. La apertura del final establece una profunda relación con el sentido del cuento. En consonancia con esta idea se pronuncia Julio Ramón Ribeyro en una entrevista concedida a Irene Cabrejos de Kossuth, realizada el 17 de febrero de 1981 y publicada en *Las respuestas del mudo* bajo el título “Teoría y praxis de la ficción literaria en Ribeyro”. En esas páginas se refiere Ribeyro a “Noche cálida y sin viento” como un cuento “que está en realidad no escrito. En este caso, la verdadera historia no está entre líneas, sino que está no escrita. El cuento es lo silenciado”¹⁶¹ (2009:154).

El agua aparece personalizada, como un tercer actante del relato: se le atribuyen acciones como despertar cuando Sixto mete el pie en la piscina: “Bastó este pequeño gesto para que el agua despertara, empezara a respirar en la noche” (Ribeyro, 2010:488). O,

¹⁶¹ El autor cita como referente de esta técnica a Henry James (cuyo relato “La figura en el tapiz” (1896) se encuentra entre las influencias de “Silvio en el Rosedal”), y añade que “no es solo una técnica de Henry James; también guarda cierta analogía con ciertas formas de arte no literarias, como la escultura, en la cual lo vacío puede ser significativo. Por ejemplo, Henry Moore. Los vacíos que hay entre las formas obvias son también esculturas, así como los silencios en Henry James son también escritura” (2009:154).

por ejemplo, “el agua, trepando por sus brazos, por sus hombros, le cosquilleó el mentón” (Ribeyro, 2010:490). Esta personalización amenazante proyecta una sombra sobre el porvenir de Sixto Bellido.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

-¿Y siempre ese paseo a la laguna de Chilca?

-Esta mañana –Sixto entró a una caseta-. Irán todos los empleados de la Sección Ventas. Hemos alquilado dos ómnibus.

-Allí se puede nadar bien –añadió Tomás-. De muchacho fui mucho porque su agua es buena para los granitos de la cara. Agua espesa, hace flotar a uno como un corcho. ¿Irá también la rubia?

-¿Qué rubia? –preguntó Sixto desde la caseta.

-La que vino ayer con ustedes, esa empleada nueva. Si estuvo en los billares, viéndolo jugar, aplaudiéndolo. Después fue a nadar a la piscina. ¡Y cómo nadaba!

Sixto abrió la puerta del vestuario y salió anudándose la corbata. Estaba demacrado y miraba escrutadoramente a Tomás.

-Claro que irá.” (Ribeyro, 2010:492)

“Noche cálida y sin viento” presenta un final abierto, marcado por el anuncio de algo que ocurrirá en el futuro (la visita a la laguna, el tiempo futuro “irá”). Se señala de este modo la relatividad del carácter conclusivo, y esta apertura, y el hecho de que la trama quede, como hemos visto, únicamente anunciada y en ningún caso resuelta, desplaza la atención del lector hacia el reconocimiento de los motivos que han llevado al personaje a ir a nadar la noche que se nos ha contado. Al lector se le revelan sutilmente los motivos de actuación del personaje.

Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales, como la actividad finalizadora “salir”: Sixto “salió” del vestuario. Sin embargo, este verbo no se utiliza en este caso con carácter

finalizador, pues Sixto no sale propiamente, sino que simplemente pasa de una estancia a otra.

Los predicadores

Lima, 1960. Cuento polifónico en el que tres personajes desgraciados hacen un discurso en primera persona: Ucucha, Jojosh y Licurgo. En sus discursos inconsistentes e incoherentes se defienden a sí mismos. Reproducimos el sintético argumento que sobre este cuento esgrime Jorge Coaguila:

En Huamanga. Cada monólogo es de un personaje. En el primero, Ucucha delira y evoca “sus grandezas”, dice que fue bella y reina de la primavera, que es sobrina del presidente Prado y que le robaron mil millones de dólares en oro. En el segundo, Jojosh refiere al capitán Fuentes que anteriormente fue agregado cultural en Roma, que puede dictar conferencias en la universidad sobre cualquier tema, que tiene un solar y que vive de su renta, no obstante, le pide prestado una libra. En el tercero, el joven estudiante Licurgo, ebrio, le dice a un “doctor” que es el mayor conocedor sobre la batalla de Ayacucho, luego le invita al bar Baccará para beber un trago, solo uno, pues tiene que barrer las aulas de la universidad y pasar en limpio su bibliografía sobre la batalla de Ayacucho. (Ribeyro, 2009:378)

La estructura de este cuento resulta singular en la producción de Ribeyro, ya que ensaya la experimentación formal: el intento de reproducción de la oralidad, la alternancia de voces e incluso una inusual presencia de la onomatopeya (“hip”, reproduciendo el hipido del borracho Licurgo), la ausencia de puntuación en el tercer

discurso. Al relatar varias historias y no solo una se disipa el protagonismo individual y se traslada más bien un ambiente general, un tono común a los tres discursos: el fracaso explícito y sin embargo ignorado por el personaje, la huida al pasado, la tragedia del aferramiento a los inverosímiles éxitos del pasado. La realidad de la que se hace cómplice al lector desmiente las ilusiones del personaje.

Se crea un lugar común, de carácter espiritual, que hermana las tres voces marginadas. Resulta difícil rastrear el acontecimiento de este relato escindido en tres, que deja de lado en cierto modo el argumento para potenciar el tono, la queja, el grito de defensa desesperada de los tres personajes. El cierre del relato coincide con el cierre del tercer discurso, un cierre desligado absolutamente de los dos discursos anteriores.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Por lo tanto ahora que usted me promete su apoyo debemos ir un rato al Baccará para tomarnos un trago solo uno que tengo que barrer las aulas y pasar a limpio mi bibliografía sobre la batalla hip de Ayacucho. (2010:497)

Situamos el inicio del cierre en la partícula “por lo tanto”, que parece referir y englobar todo lo relatado anteriormente. La conclusión que se esgrime en las últimas líneas deja patente la desconexión del personaje con la realidad. El recurso terminativo que monopoliza el cierre de este relato es, singularmente, el anuncio de algo que se hará en el futuro, lo que señala la relatividad del carácter “concluso” del texto. Sin embargo, de nuevo el tiempo futuro aparece en la narración ribeyriana desprovisto de carácter esperanzador y la apertura resulta ficticia, tanto a nivel textual como argumental. La presencia ininterrumpida de la onomatopeya “hip” para aludir a los hipidos del borracho, deja intuir una temporalidad circular que traiciona los

planes de futuro y todo hace prever que Licurgo no tomará un solo trago y que no pasará a limpio la bibliografía sobre Ayacucho.

Los jacarandás

París, 1970. El doctor Lorenzo Manrique vuelve a Ayacucho para hacer los trámites pertinentes después de la muerte de su mujer, Olga, que presumiblemente falleció dos meses atrás de un infarto, mientras esperaba un bebé. Ya en el avión conoce a *miss* Evans, mujer inglesa que le reemplazará en su cátedra de la Universidad de Huamanga. Se trata de un cuento extraño y fantasmal, en el que la voz de Olga se hace presente en ocasiones, un relato con tintes oníricos donde el personaje finalmente reconocerá en la figura de *miss* Evans a su mujer muerta.

Puede considerarse un relato fantástico. Hay referencias al tiempo como asunto que la fantasía ha trastocado: en las líneas finales se sugiere la idea de la ruptura del tiempo lineal y de la instauración de un eterno retorno. El personaje, ante la personificación sobrenatural de su mujer muerta la abraza, la besa, la coge del talle. El personaje, al llegar el final del relato, se funde con la fantasía emprendida.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Lorenzo avanzó hacia ella, cada vez más rápido, y en el momento en que la alcanzaba la vio volverse con el pelo suelto, pelirrojo, pecosa, juvenil, sonriente, los brazos caídos, entreabiertos.

-Olga –repitió-. ¡Cómo es posible, otra vez!

Capítulo 3. Estudio del final en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro

La abrazó, besándola con tanta fuerza que perdieron el equilibrio y quedaron apoyados contra el muro. Cogiéndola al fin del talle, la hizo girar y la condujo enlazada hacia la casa. Miss Evans se dejaba llevar, mirando los árboles, que respiraban en la noche sin viento.

-¿Cómo dijo el rector que se llamaban?

-Los jacarandás. Otra vez, Olga, paseándose bajo los jacarandás.

Quedaron un momento contemplándose. Lorenzo sonrió.

-¿Qué pasa? –preguntó Miss Evans.

-Pensaba en lo del epitafio. Hasta los ingleses se equivocan. (Ribeyro, 2010:517)

Estas líneas narran un movimiento que crece en intensidad y que luego se detiene, acentuando la llegada del final: “avanzó”, “cada vez más rápido” y después “quedaron un momento contemplándose”. Se produce una toma de conciencia por parte del protagonista, que ve en Miss Evans a su fallecida mujer Olga. A partir de ese momento ambas mujeres se solapan. Podríamos hablar de un *happy end* si atendemos al optimismo final del personaje. Sin embargo, la fantasía alucinada tiñe el final del cuento, que se mantiene ambiguo.

Sobre los modos de ganar la guerra

París, 1969. El subteniente Vinatea da una clase de maniobras en el colegio del narrador. Inventa una guerra de bandos en la huaca Juliana. Cuando gana el bando contrario, se desestabiliza y trata de justificar la derrota, pero es dialécticamente superado por el alumno Pedro Búnger, que supera esta justificación. Fuera de sí, inician la vuelta al colegio y arbitrariamente encarga un castigo colectivo a Perucho, propinándole después él mismo una patada y levantando el cinturón. Cuando se le ocurre una macabra respuesta violenta a la argumentación anterior de Perucho, se alegra y su carácter infantil

descansa. Los niños también ríen, pero de un modo horrible y doloroso.

Se hace referencia explícita a esta risa dolorosa que ya habíamos destacado con ocasión del análisis que Carmen Tisnado efectuaba del cuento “Explicaciones a un cabo de servicio”, ligándolo con este mismo, en “Realidad y poder en dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro”¹⁶². La autora asociaba esta risa dolorosa a “la falta de conciencia de los protagonistas con respecto a la situación ridícula en la que se encuentran” (1996:167). Se aprecia en ambos, según la autora, la negación de la realidad por parte del personaje, realidad “que a ambos les sería frustrante y doloroso admitir” (1996:173). Como recurso de supervivencia, ambos protagonistas (Saldaña y el subteniente Vinatea) desarrollan estrategias de evitación: la de Saldaña responde a cierta enajenación mental, la de Vinatea a “un alejamiento de la realidad a modo de preservación mínima de un último resabio de poder” (1996:173).

El narrador, en primera persona del plural, engloba a los alumnos de la clase. Participa en la acción y reflexiona acerca de ella. El subteniente Vinatea queda definido como preso de un “estupor infantil”, “grande”, “verdadero coloso”, pero “mentalmente tan indefenso” (Ribeyro, 2010:524). El cuento se erige sobre el contraste entre este personaje infantil, siempre por debajo de sus circunstancias, y los niños que tiene a su cargo. La debilidad de carácter y la mezquindad del personaje alcanzan su mayor cota con la paliza a

¹⁶² En P. MÁRQUEZ, Ismael y FERREIRA, César (eds.): *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (1996), pp.167-174.

Perucho y con la satisfacción final. El narrador busca la complicidad del lector al poner de manifiesto la faceta más ridícula del personaje.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

El subteniente seguía riendo de su invención, mientras Perucho se sacudía la ropa, y nosotros también reíamos, pero de un modo horrible, sin saber bien por qué, dolorosamente.

El subteniente quedó de pronto callado. Inspiró varias veces por su larga nariz, comida en una aleta por los parásitos de la selva. Se le veía contento, reposado, seguro de sí mismo. Miró su reloj y se pasó luego la correa del pantalón.

-Así es la guerra –dijo-. La gana no solo el más valiente, sino el que tiene más coco, esto de acá (se dio una palma en la frente). Bueno, en marcha, todavía tenemos tiempo de tomarnos en el camino una cerveza, antes que regresen a rezar su ángelus. (Ribeyro, 2010:526)

En el desenlace de este relato se produce un ficticio restablecimiento del orden. El subteniente percibe que se ha restablecido el orden y queda tranquilo. Podría hablarse de un desenlace trágico o de fracaso si se atiende a la interpretación que de ese pretendido restablecimiento del orden hace el lector. Nos encontramos de nuevo con un desgajamiento del carácter trágico del desenlace, pues el personaje que evita la realidad (es el caso del subteniente Vinatea) advierte un triunfo donde el lector detecta el fracaso.

El cierre comienza con el reconocimiento por parte del narrador, que intuye la naturaleza de su risa final: “y nosotros también reíamos, pero de un modo horrible, sin saber por qué, dolorosamente”.

Se detectan en el cierre efectos acústicos y visuales, como la disminución de las sensaciones acústicas: momentáneamente sobreviene el silencio: “El subteniente quedó de pronto callado”.

El cuento presenta una estructura circular. Hay alusión final a detalles del principio. Al inicio del cuento los hermanos Simón y Ángel recomiendan al instructor traer a los alumnos de vuelta antes de las cinco de la tarde para que puedan rezar el ángelus. En el cierre, se retoma este motivo: “(...) todavía tenemos tiempo de tomarnos en el camino una cerveza, antes que regresen a rezar su ángelus”. De este modo se advierte también que se ha llegado al final del plazo fijado al principio.

El próximo mes me nivelo

París, 1969. Alberto lleva un año distanciado de su pandilla, trabajando y comprando muebles para casarse. Pero en esta ocasión acude a una pelea contra el cholo Gálvez. Después de una batalla larga y dura, gana. Los amigos van a celebrarlo, Alberto habla de su novia y vuelve a casa, vomitando y cogiéndose el vientre. Una vez allí, su madre ya acostada le recuerda que tiene la comida en el horno, él contesta que el próximo mes se nivela, y llevándose la mano al hígado, se escupe por entero, con la conciencia de una batalla perdida.

El narrador en tercera persona, parcialmente omnisciente, penetra en la interioridad del personaje principal, Alberto. Se trata de un personaje que fracasa y que reconoce su fracaso. La batalla y sus consecuencias significan la claudicación de un proyecto de cambio de vida que el personaje había emprendido un año antes: “-¿Y cómo te ha ido todo ese tiempo? –le preguntó al oído el cojo Zacarías-. Hace un año que nadie te ve.” (Ribeyro, 2010:527); “Cuando hay que pagar letras, tienes que olvidarte de los amigos, trabajar y adiós los tragos,

las malas noches. Eso es lo que he hecho en todo este año que no me han visto” (Ribeyro, 2010:535). De nuevo nos encontramos ante un personaje que ha tratado de enmendarse y que en el relato fracasa en este noble empeño¹⁶³. El personaje es superado por las circunstancias. El dramatismo del cuento se engarza en la última frase del cierre, cuando el propio protagonista califica la batalla librada como “la postrera”. En la imposibilidad de un futuro de redención radica el pesimismo y la carga trágica de este relato, del que el tono irónico presente en otros cuentos de Julio Ramón Ribeyro ha sido desterrado.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Penetró a tientas en su casa oscura. Ya su mamá se había acostado. Atravesó la sala, tropezándose con los muebles nuevos comprados a plazos y sin ánimo de entrar al baño o de pasar a la cocina, logró ubicar su dormitorio y se dejó caer vestido en la cama. Estaba sudando frío, temblaba, algo dentro de sí estaba roto, irremisiblemente fuera de uso. Estirando la mano hacia la mesa de noche buscó la jarra de agua, pero solo halló la libretita donde hacía sus cuentas. Algo dijo su mamá desde la otra habitación, algo del horno, de la comida.

-Sí –murmuró Alberto sin soltar la libreta-. Sí, el próximo mes me niveló.

Llevándose la mano al hígado, abrió la boca sedienta, hundió la cabeza en la almohada, y se escupió por entero, esta vez sí, definitivamente, escupió su persona, sus proezas, su pelea, la postrera, perdida. (Ribeyro, 2010:536)

Como ya hemos apuntado, nos encontramos en el cierre de “El próximo mes me niveló” con un desenlace trágico: “su pelea, la postrera, perdida”. Más que la pérdida de la batalla, es el hecho de que el personaje la califique, con carácter definitivo, como “la

¹⁶³ Es posible conectar este cuento, por su temática, con “En la comisaría”.

postrera”, lo que vacía de contenido el título esperanzado del relato. En la acentuación del carácter conclusivo se enraíza la carga dramática del cuento. En este sentido, podemos añadir a lo anotado la presencia de la totalización, el empleo de palabras como ‘todo’ o ‘definitivo’: “definitivamente”, “irremisiblemente”.

Junto al desenlace trágico, detectamos un proceso de toma de conciencia por parte del personaje. La expresión “esta vez sí” (ahora, y no antes), seguida de la alusión al carácter definitivo y significativo de la pérdida de la pelea, nos permite situar el reconocimiento del personaje en este preciso momento de la trama y del cierre, cuando toma conciencia de su propio fracaso.

Junto a ello, encontramos alusiones a acontecimientos o procesos finales: elementos cinéticos (*terminal motion*) como la caída: “se dejó caer”, “hundió” y marcadores temporales como la alusión a la noche: “Ya su mamá se había acostado”.

El ropero, los viejos y la muerte

París, 1972. La familia Ribeyro recibe en su casa de Miraflores la visita de Alberto Rikets, un viejo amigo del padre y de su hijo Albertito. Tienen un viejo ropero heredado que el padre idolatra, y en cuyo espejo se mira recordando a todos sus antepasados ilustres, que previamente se miraron en él. Los hijos juegan al fútbol y Albertito consigue que la pelota haga una trayectoria imposible y acabe rompiendo el espejo del ropero. Este hecho temido provocará en el padre un cambio de comportamiento que le hará volcarse sobre su futuro.

El narrador en primera persona del plural, engloba al propio narrador (uno de los hijos de la familia Ribeyro y, presumiblemente, alter-ego del autor) y a su hermano. Se trata de un narrador testigo, pero crítico, pues traslada la conciencia del narrador ya adulto que recuerda e interpreta aquel pasaje preciso de su infancia.

El personaje protagonista, el padre de los Ribeyro, se describe como un personaje fracasado y cuyo fracaso se pone en evidencia ante la visita del antiguo compañero de colegio (“En esos diez o doce años que no se veían, Rikets había hecho fortuna (...), a diferencia de mi padre, que solo había conseguido a duras penas comprar la casa de Miraflores” (Ribeyro, 2010:539)). Se trata de una figura cautiva en el pasado, detenida, pasiva. El cambio de perspectiva que sufrirá el personaje al final del relato, el reconocimiento de una realidad nueva que se abre paso, no será fruto de una reflexión o iniciativa por parte del personaje, sino de un hecho fortuito y arbitrario, fruto del azar.

Según Julio Ortega, “en este magnífico relato, Ribeyro condensa varias líneas centrales de su ficción: la zozobra de la representación, la virtualidad del desastre, el poder real e iluso de los códigos, su ruptura como desenlace trágico y, por cierto, la dramaticidad lacónica de los hechos irreparables” (1985:137). Como vemos, Julio Ortega asocia el desenlace trágico a la ruptura del código, simbolizado por el ropero. No compartimos exactamente esa asociación, pues en nuestra opinión el carácter trágico del desenlace no se basa en la ruptura del código, que inicialmente libera al personaje y le lleva a volcarse en el futuro, sino en el vacío que el personaje encuentra en este futuro, y del que toma conciencia.

Siguiendo el análisis que de los cuentos de Ribeyro hace Ortega fijándose en el código (y a los que ya hemos aludido con anterioridad), el crítico identifica el espejo del ropero como el centro del código de este relato. En este espejo “se reproduce el código familiar como un ritual fantasmático y mortuorio” (1985:137).

Si Ortega identifica el espejo como el centro del código, James Higgins¹⁶⁴ se refiere al ropero como el “símbolo central” del cuento, símbolo de la grandeza de la familia Ribeyro en el pasado y de la decadencia en la que se encuentra en el presente (se menciona el hecho de que, al mirarse en el espejo del ropero, el señor Ribeyro contrasta su mediocridad con el éxito de sus antepasados). Así se interprete el ropero como código (Ortega) o como símbolo (Higgins), lo que se deduce en ambos casos es que lo que queda destruido es el centro dotador de sentido sobre el que se había construido y definido la idiosincrasia familiar¹⁶⁵. El personaje queda entonces desprotegido,

¹⁶⁴ En el pie de la página 16 de *Cambio social y constantes humanas*, Higgins destaca que su lectura de este cuento debe mucho a la exégesis hecha por James P. Chambers en “Doubt and Uncertainty in the Short Stories of Julio Ramón Ribeyro: A study of Characterization, Narrative Technique and Story Structure in *La palabra del mudo*” (Oxford, 1984, pp.112-16).

¹⁶⁵ Resulta interesante, a la hora de definir esta idiosincrasia, el ilustrativo paralelismo antitético que James Higgins establece (Cfr. *Cambio social y constantes humanas*, pp. 18-20) entre los anfitriones Ribeyro y los visitantes Rikets. “Como descendiente de una familia distinguida y poderosa, el señor Ribeyro conserva cierto prestigio hereditario, mientras que el apellido inglés llevado por Rikets sugiere que éste es descendiente de inmigrantes y, por lo tanto, de origen más humilde. Pero, careciendo de una tradición familiar, Rikets mira hacia el futuro, como indica la casa que se ha construido en Chacacayo. En cambio, la vida del señor Ribeyro está dominada por el pasado, como señala el hecho de que el ropero ocupa casi la mitad de su dormitorio (...)” (1991:18). Ambos hombres tienen temperamentos diferentes: Ribeyro contemplativo e introspectivo, como se deduce de sus aficiones a la jardinería y a los libros y Rikets práctico y ambicioso. Según Higgins, el partido de fútbol entre los hijos de ambos puede interpretarse como una supuesta competición de los valores que encarnan ambas familias. En la nueva sociedad cambiante, ganan los Rikets, aunque al representar estos el sentido práctico y el desdén por la vida del espíritu, “este triunfo

362

y aunque superficialmente se ha liberado (pues al señor Ribeyro, desde ese momento, “su pasado dejó de atormentarlo” (Ribeyro, 2010:543)), no encuentra la manera de sustituirlo por otro, sino que se ve abocado a convivir con la nada.

Esta ausencia no es necesariamente transmitida en los relatos ribeyrianos con un sesgo trágico. Directamente relacionada con el escepticismo que caracteriza a Julio Ramón Ribeyro, la destrucción del código dotador de sentido o la desvinculación del personaje de ese código, que acontece en muchos de sus cuentos, se liga en Ribeyro a la toma de conciencia de la imposibilidad de ese sentido.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

A partir de entonces, nunca lo escuchamos referirse más a sus antepasados. La desaparición del espejo los había hecho automáticamente desaparecer. Su pasado dejó de atormentarlo y se inclinó más bien curiosamente sobre su provenir. Ello tal vez porque sabía que pronto había de morir y que ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en ese mundo que ya lo subyugaba, como antes los libros y las flores: el de la nada. (Ribeyro, 2010:543)

Ya hemos anotado el desenlace trágico de este relato, íntimamente ligado con una toma de conciencia por parte del personaje: se rompe el apreciado y valiosísimo espejo del ropero, lo que provoca el cambio de comportamiento del personaje porque ahora “sabía que pronto había de morir y que (...)”. Como vemos, la razón que el narrador ofrece para explicar ese cambio de comportamiento es el acceso al conocimiento, la toma de conciencia de la muerte próxima.

pone en tela de juicio la calidad de la vida ofrecida por la nueva sociedad que va imponiéndose” (1991:20).

Se produce en el cierre de “El ropero, los viejos y la muerte”: una resonancia del final (*Klingender Schluss*): el cuento culmina con una atmósfera patética, alusiones a dimensiones metafísicas o moralismo elevado: “ese mundo que ya lo subyugaba (...): el de la nada”.

Junto a ello, frecuentes alusiones a acontecimientos o procesos finales: actividades o procesos finalizadores: “morirse” (según Crisanto Pérez Esáin, el final de este relato “anticipa la muerte del padre, poco tiempo después” (2008:113)); fuerte presencia de la negación mediante la acumulación de partículas negativas: “nunca” lo escuchamos, “des”aparecer, “des”aparecido, “des”creído, “no” necesitaba, “no” en otra vida.

En el cierre de este relato comparece también la paradójica convivencia entre la alusión a un nuevo comienzo, hacia un “porvenir” que podría señalar la relatividad del carácter “concluso” del texto y la apertura del final, y la sensación de asfixiante clausura que se narra inmediatamente después, calificando cualquier futuro como el mundo de “la nada”.

Silvio en el Rosedal (1977)

Terra incognita

París, agosto de 1975. Una noche de invierno el doctor Álvaro Peñaflor interrumpe su lectura ante una voz interior que le incita a romper con sus estrictas costumbres, a alejarse de su sereno mundo de libros y salir a la calle a conocer su ciudad. Va recalando en distintos bares, y en uno de ellos, ya borracho, conoce a un camionero negro. Beben juntos y toman la última copa en casa del doctor, que le compara con Aristogitón. En un momento el negro se desabrocha la camisa por el sudor, se duerme, el doctor trata de despertarlo, repara en su cuerpo, parecido al esplendoroso desnudo de la imagen del héroe arcaico. Agobiado por la situación, el doctor Peñaflor mete al negro en un taxi, cierra con doble llave y vuelve a la normalidad, aunque es consciente de que algo ha cambiado.

Narrador en tercera persona, parcialmente omnisciente, penetra en la conciencia del doctor Peñaflor. Se trata de un personaje que rompe su rutina (“Y esa voz le decía: sal, conoce tu ciudad, vive.” (Ribeyro, 2010:547)) y esta ruptura provoca en el personaje un reconocimiento: “el hilo se había roto o se había roto o se había enredado” (Ribeyro, 2010:554), y “(...) en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma” (Ribeyro, 2010:558). Se produce una toma de conciencia de una homosexualidad que tal vez él ya intuía, pues hay una referencia previa y significativa a su gusto por el desnudo masculino: “todo podía olvidar menos dónde estaba precisamente ese libro y abriendo sus páginas le mostró la figura de un esplendoroso desnudo” (Ribeyro, 2010:555).

Según Julio Ortega, Álvaro Peñaflores “vive el ostracismo de su reprimida homosexualidad. Aquí la ruptura del código, que canjea la biblioteca protectora por el bar de camioneros, le hace perder ‘una imagen antigua, probablemente escéptica, pero armoniosa y soportable de la vida terrenal’” (1985:140). Le revela al personaje la fragilidad de la imagen sobre la que él sostenía su propia seguridad, y le devuelve una imagen propia que transgrede de algún modo, no ya los códigos socialmente establecidos, sino los que el mismo personaje ha establecido para sí mismo.

Aluden también a la homosexualidad latente del protagonista James Higgins¹⁶⁶, Wolfgang A. Luchting¹⁶⁷ y Peter Elmore, según el cual el personaje entra en contacto “con una zona inexplorada e imprevista de su propia sexualidad” (2002:198). Javier de Navascués, por su parte, observa en el cuento otro tipo de seducción, la que “ejerce la colectividad analfabeta en un letrado” (2004:37).

El núcleo del cuento, el elemento catalizador de todos los elementos hasta ahora anotados, es la ruptura de la cotidianeidad que protagoniza el personaje (James Higgins habla de “sed de aventuras” y de deseo de entregarse a la vida). Protagonizando un esquema que se repite en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro, esta ruptura de la rutina culminará en fracaso.

¹⁶⁶ “Hay buenas razones para aceptar tal interpretación [la que de la reprimida homosexualidad de Peñaflores hace Julio Ortega], ya que la hombría de Peñaflores está puesta en duda en varias ocasiones: la mujer que se come con los ojos en el restaurante no le hace ningún caso; una joven que admira desde lejos resulta ser un muchacho (...)” (1991:146).

¹⁶⁷ “Es subyacente en todo el cuento una ambigüedad sexual” (1988:331), asunto que se desarrolla en la página siguiente.

Se produce una momentánea descategorización de los dos mundos en los que Isolina Rodríguez Conde enmarca la narrativa ribeyriana, y la vuelta a la normalidad, el restablecimiento del orden, el “fracaso” de esa excepción, lo provoca en esta ocasión el propio personaje, finalmente incapaz, pese a sus motivaciones iniciales, de asumir la invasión de su rutina.

Resulta paradigmático este relato, de acuerdo a las líneas que definen nuestra investigación, por la manera tan explícita en que se define en el cierre la inmutabilidad del marco externo. El acontecimiento del relato bascula hacia el subrayado de la conciencia del personaje. Al final, de nuevo el personaje arropado por su marco habitual, desaparecido el rastro de cualquier cambio, sólo queda la transformación interior, el descubrimiento silenciado. “El desenlace del relato alude, de manera elíptica pero precisa, a este hallazgo turbador” (Elmore, 2002: 200).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Miró por los ventanales. El taxi se alejaba en la ciudad ya extinguida. En su escritorio seguían amontonados sus papeles, en los estantes todos sus libros, en el extranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma. (Ribeyro, 2010:558)

La toma de conciencia por parte del personaje define el final de “Terra incognita” y la estructura de su trama. El personaje, que al final del relato mira hacia el exterior, por los ventanales, realiza sin embargo una introspección, y reconoce “(...) en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma”. Según Higgins, la última parte de la narración “refleja su desasosiego al darse cuenta de que el cómodo orden de su mundo abrigado ha sido alterado” (Higgins, 1991:144).

Ya hemos aludido de manera lateral a la comparabilidad contrastiva que establece el cierre: el personaje se encuentra en el mismo marco inicial y se produce un restablecimiento del orden

descrito en las páginas del comienzo. Esta continuidad entre los marcos inicial y final conduce la mirada del lector y el sentido del cuento hacia la transformación interior. Javier de Navascués pone el acento en que “así como la primera mirada a la ciudad nocturna había estado cargada de promesas excitantes, ahora sugiere una mirada al interior de sí mismo” (2004:38).

Junto a ello, se detectan alusiones a actividades y procesos finalizadores, como alejarse: “El taxi se alejaba”; Encontramos asimismo términos del campo semántico final: la ciudad “extinguida”.

El polvo del saber

París, abril de 1974. Un estudiante se detiene todos los días en la verja de la casa de la calle Washington, en cuyo interior se encuentra la inmensa biblioteca que perteneció a su bisabuelo y que iba a heredar su padre, pero de la que tras su muerte repentina y sin testar se apropia la viuda y corta toda relación con la familia. El estudiante mantiene la esperanza de que vuelva a sus manos, y fracasa en sus diferentes intentos. Cuando ya olvida esta empresa, tendrá por casualidad acceso a la codiciada y olvidada biblioteca, que encuentra convertida en un montón de basura irrescatable.

Narrado en primera persona, “El polvo del saber” mantiene el tono neutro habitual en Ribeyro, una neutralidad que favorece la ironía y que traslada al lector una sátira escéptica sobre los sinsentidos del azar. Nos encontramos ante un personaje insatisfecho que protagoniza una búsqueda. El encuentro con el objeto deseado no vendrá dado por los continuos esfuerzos del personaje (reparamos en

la inutilidad de este esfuerzo como rasgo ya unificador de la generalidad de los personajes de Julio Ramón Ribeyro), sino por el azar, que traerá consigo un desenlace trágico y de fracaso: al término de la búsqueda el personaje encuentra ausencia, la desaparición del objeto querido y el reconocimiento de la caducidad y de la falta de sentido.

Julio Ortega liga este relato a “El ropero, los viejos y la muerte”, para asimilarlos ambos a la poesía madura de César Vallejo, porque en ellos “el lenguaje gana todos sus poderes cuando intenta despojarse de sus referentes” y se refleja “ese lugar precario y definitivo de los objetos que son huellas de lo cotidiano, lugar donde la percepción de la desheredad los vincula” (1985:140). Esta desheredad a la que según Ortega se ven abocados los objetos los vincula unos a otros y también a los personajes que han tratado de encontrar en esos objetos un vínculo con su pasado. Comprobamos cómo, de hecho, Ortega no habla simplemente de desheredad, sino de “percepción” de desheredad. Entendemos que esta percepción tiene como sujeto al personaje ribeyriano, que encuentra obstáculos (la ruptura del ropero, la destrucción de la biblioteca familiar) para poder vincularse con su pasado y queda completamente aislado, desconectado.

No se contenta Julio Ramón Ribeyro con mostrar esta desconexión, sino que da un último paso al incluir en el cuento el descubrimiento que de este hallazgo hace el personaje. Poniendo el acento en este descubrimiento y remitiéndose al final del relato, afirma James Higgins que “la extinción de la grandeza de la familia está destacada al *final*¹⁶⁸, cuando el narrador *descubre*¹⁶⁹ (...)”. (1991:21).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

¹⁶⁸ El subrayado es nuestro.

¹⁶⁹ El subrayado es nuestro.

Allí no quedaba nada, sino el polvo del saber. La codiciada biblioteca no era más que un montón de basura. Cada incunable había sido roído, corroído por el abandono, el tiempo, la incuria, la ingratitud, el desuso. Los ojos que interpretaron esos signos hacía años además que estaban enterrados, nadie tomó el relevo y en consecuencia lo que fue en una época fuente de luz y de placer, era ahora excremento, caducidad. A duras penas logré desenterrar un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano. El resto naufragó, como la vida, como quienes abrigan la quimera de que nuestros objetos, los más queridos, nos sobrevivirán. Un sombrero de Napoleón, en un museo, ese sombrero guardado en una urna, está más muerto que su propio dueño. (Ribeyro, 2010:564)

El desenlace de este relato es trágico, de fracaso. El protagonista descubre que la añorada biblioteca se ha convertido en un montón de basura y, como hemos apuntado, esta revelación conlleva una toma de conciencia por su parte, que se manifiesta textualmente en la conclusión meditativa de las últimas líneas: “El resto naufragó, como la vida...”. Esta reflexión final se liga a la acentuación del carácter conclusivo mediante la totalización, mediante la pretensión del final de decir algo de valor universal: “El resto naufragó, como la vida, como quienes abrigan la quimera de que nuestros objetos, los más queridos, nos sobrevivirán. Un sombrero de Napoleón, en un museo, ese sombrero guardado en una urna, está más muerto que su propio dueño”.

Encontramos asimismo numerosas alusiones a actividades y procesos finalizadores: “naufragó”, “roído”, “enterrados”, “caducidad”, “muerto”.

En cuanto al final y marco, se establece una circularidad mediante la repetición del título al final: “Allí no quedaba nada, sino el polvo del saber”. Se establece entre el marco inicial y el marco final una comparabilidad contrastiva. Al inicio el personaje no tiene acceso a la preciada biblioteca de su bisabuelo, pero mantiene la esperanza: “Como yo creía aún en la justicia inmanente, confiaba en que alguna vez regresarían a su fuente original” (Ribeyro, 2010:560). Al final, el protagonista logra el acceso a aquellos libros, pero carece de aquella esperanza, ya que la desilusión provoca la conciencia de la caducidad.

Tristes querellas en la vieja quinta

París, marzo de 1974. Memo García lleva una existencia solitaria y rutinaria en una vieja quinta en decadencia, que contrasta con la vulgar modernidad que impera ahora en Miraflores. Su tranquilidad se ve truncada cuando Francisca Morales, una vieja gorda, se muda al departamento contiguo, antes desocupado. Ambos se miran y se odian, e inician una batalla sin tregua que se encarnará en diferentes motivos: la música alta, las plantas, los animales de compañía, los insultos constantes. Cuando Francisca muere, asistida a regañadientes por Memo al final de sus días, éste queda solo nuevamente.

El narrador en tercera persona es sustituido, ocasionalmente, por la introducción de la primera persona del plural: “Nosotros, los habitantes de la quinta, comenzamos (...)” (Ribeyro, 2010:574)). De este modo se identifica al narrador como uno de los vecinos.

El personaje de Memo García está marcado por la decadencia, “había ya perdido su abundante cabello oscuro, parte de sus dientes, su andar se hizo más lento y moroso, (...)” (Ribeyro, 2010:565). Se le define como alguien solitario y mediocre: “como a

menudo pensaba, su verdadera sabiduría había consistido en haber conducido su existencia por los senderos de la modestia, la moderación y la mediocridad.” (Ribeyro, 2010:567). La relación tormentosa que entabla con la vecina (significativamente se trata de un acontecimiento que viene de fuera, que se introduce en su vida pasivamente) termina dando un sentido a su triste existencia, y esta relación se extingue finalmente con la muerte de doña Francisca.

Según Javier de Navascués, este cuento “presenta una invasión de un espacio vital que acaba por consustanciarse con el personaje, de tal manera que la agresora acaba incorporándose al imaginario del protagonista (...). Esta situación final significa un paréntesis en la modelación de los caracteres ribeyrianos, tan celosos de su independencia que muy pocas veces aceptan la inclusión del otro en sus vidas” (2004:35).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Y desde entonces lo vimos más solterón y solitario que nunca. Se aburría en su cuarto silencioso, adonde habían terminado por llegar las grietas de la pieza vecina. Pasaba largas horas en la galería fumando sus cigarrillos ordinarios, mirando la fachada de esa casa vacía, en cuya puerta los propietarios habían clavado dos maderos cruzados. Heredó el loro en su jaula colorada y terminó, como era de esperar, regando las macetas de doña Pancha, cada mañana, religiosamente, mientras entre dientes la seguía insultando, no porque lo había fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado, en la vida, es decir, puesto que ahora formaba parte de sus sueños. (Ribeyro, 2010:586)

El desenlace de “Tristes querellas en la vieja quinta” es eminentemente trágico, de muerte (“lo había dejado, en la vida”) y fracaso, pues con la muerte de doña Pancha se ha intensificado la soledad del personaje: “más solterón y solitario que nunca”. Si bien en este cuento no se confirma textualmente una toma de conciencia por parte del personaje, el carácter trágico del desenlace establece una clara pauta para que el lector desvele a través de esa tragedia los verdaderos sentimientos que Memo tenía por su vieja vecina y comprenda que sus discusiones mitigaban su soledad. Incluso, atendiendo a las últimas líneas (“la seguía insultando, no porque lo había fastidiado (...), sino porque lo había dejado (...), ahora formaba parte de sus sueños”), puede deducirse que Memo, tras la partida de doña Pancha (ésta, y no su llegada, como a simple vista puede parecer, es el acontecimiento del cuento), descubre la importancia que esa relación tortuosa tenía para él.

Encontramos alusiones a actividades y procesos finalizadores: soñar (“ahora formaba parte de sus sueños”) y verbos del campo semántico ‘final’: “habían terminado”, “y terminó”, lo que refuerza la sensación de clausura del texto. En cuanto a los efectos acústicos y visuales, se produce una disminución de las sensaciones acústicas, pues hace su entrada el silencio. “su cuarto silencioso”. Atendiendo a las construcciones sintácticas, se detecta en el seno de la última frase una construcción binaria cuya primera parte exige la segunda: “no porque...”, “sino porque...”.

De nuevo, en cuanto a la estructura del texto, advertimos una comparabilidad contrastiva. Se retoma al final la descripción del personaje iniciada al comienzo del relato: se repiten los mismos rasgos, pero acentuados. Si al inicio se definía a Memo García como un hombre solitario con “hábitos de solterón”. En el cierre se le retrata como “más solterón y solitario que nunca”, en tensión comparativa con el comienzo del cuento, y forzando de modo explícito una retrospección interpretativa.

Cosas de machos

París, marzo de 1976. El capitán Zapata está al frente de la guarnición de Sullana, en un cuartel en los arenales al norte de Lima. Para paliar su soledad recibe cada quince días a los notables del pueblo y se emborracha con ellos. El nuevo teniente Arbulú se niega a la orden de preparar unos cócteles y desde el día siguiente el capitán le encarga cada vez más duras operaciones de maniobras, hasta que un día traen al teniente en brazos, presa de una insolación. Tras una pelea y una confesión por parte del capitán, para quien las recepciones son el único motivo para seguir viviendo, el teniente Arbulú aceptará preparar los cócteles.

El narrador en tercera persona, narrador-testigo, presenta a los dos personajes sobre cuya relación se erige este relato. El capitán Zapata y el teniente Arbulú. El paso del tiempo ha modelado los caracteres de ambos de modo diferente: el viejo capitán Zapata se describe como un personaje solitario, fracasado, que percibe la imposibilidad de una vuelta atrás: “ahora tendría un hijo” (Ribeyro, 2010:593), “uno se va secando, volviéndose torpe y perezoso...Nunca pude preparar mi ascenso a mayor.” (Ribeyro, 2010:594). Para el joven teniente Arbulú Sullana es el primer destacamento fuera de Lima y “había traído una maleta llena de reglamentos” (Ribeyro, 2010:588).

Sobre la diferente comprensión de la norma radica la fricción de la trama de este relato. ¿Es inamovible el deber del respeto a la norma establecida? Para el teniente Arbulú, la norma es un molde rígido de contornos bien definidos: “Disculpe, mi capitán. Pero no

puedo obedecerlo. (...) Yo he venido aquí como militar y para cumplir mis deberes de militar. No como mayordomo” (Ribeyro, 2010: 588). El capitán, con el paso del tiempo, ha ido relajando la norma en pos de la norma superior de la supervivencia (“sentir (...) que uno sigue viviendo”). Sólo cuando el teniente Arbulú comprende la dramática importancia que para el capitán tienen las recepciones, acepta la orden de servir cócteles. El cierre del relato da cuenta de este reconocimiento y de esta aceptación.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Y así llegó el día de la próxima recepción. Los ordenanzas ya habían dejado reluciente la casa, solo esperaban a los invitados. El teniente Arbulú, sentado en una hamaca de la terraza, fumaba su pipa mirando el poniente. El capitán Zapata –sus manos temblaban- se acercó al bar para tomarse su primer trago seco e inspeccionar las botellas y vasos alineados.

— Teniente Arbulú, ¿puede venir un momento?

El teniente estaba frente a él.

— Teniente, ¿puede hacerme el favor de prepararme unos cócteles?

El teniente quedó un momento indeciso, mirando al capitán.

Nunca vio su mandíbula más enérgica, ni levantada, pero en su mejilla notó una palpitación, en sus sienes una naciente mata de canas y en sus ojos una lucecita de ansiedad.

— Por supuesto, mi capitán. (Ribeyro, 2010:595)

El reconocimiento por parte del personaje se manifiesta textualmente en el momento del cierre mediante la alusión al verbo “mirar”, que ya hemos identificado recurrentemente en la poética ribeyriana como una acción de reflexión o reconocimiento. De este modo, el teniente “notó una palpitación”, “una lucecita de ansiedad”, y ese reconocimiento de las motivaciones ajenas (que le impele al lector remontarse a la conversación anterior en el relato para hacerse cargo del significado del desenlace), provoca la aceptación posterior.

¿Se trata de un desenlace trágico? Sí si atendemos a los motivos ocultos de la debilidad del capitán, que quedan finalmente desvelados. Sin embargo, resulta también paradigmático a la hora de enfrentarse al cierre de este relato el considerar que el desenlace instaure un nuevo orden que de ahora en adelante va a ser respetado. Se produce en este sentido una victoria del capitán sobre el teniente.

Junto a ello, la referencia a actividades o procesos finales, como el marcador temporal del anochecer: “fumaba su pipa mirando el poniente”.

Almuerzo en el club

Cuento no fechado. Al narrador en primera persona le recoge su tío Delfín para ir a comer con su tío Carlos y su mujer, socios y comisarios de turno de un club selecto de hípica al que acuden las familias más importantes de Lima. Mientras se encuentran allí comiendo, servidos diligentemente por un indígena, llega el hermano del presidente del club, que exige a gritos su bebida e increpa al camarero y después a Carlos. Durante el regreso, el tío Delfín para el coche y llora amargamente por la humillación que la familia ha soportado a manos de aquel joven rico.

El narrador en primera persona, narrador-testigo, perfila el retrato del personaje de Delfín, que acapara las miradas del narrador en primera persona y que protagoniza el comienzo y el final del relato. El personaje de Delfín se define en contraposición al de su hermano, quien aparentemente ostenta el éxito: “Tío Delfín era también coronel en retiro, pero, a diferencia de su hermano mayor, no se había casado, ni tenido hijos, ni abrigado nunca ambiciones

sociales o mundanas” (Ribeyro, 2010: 597); Además, está enfermo: “hacía años que se moría inexorable pero lenta y flemáticamente de una cirrosis al hígado” (Ribeyro, 2010: 597). Se define al personaje como fracasado desde un punto de vista social o mundano, y cuya situación parece irreversible dada la constatación de la cercanía de la muerte.

Sin embargo, al margen de esta aparente mediocridad, el personaje, defensor de causas nobles, es digno de la simpatía del narrador. En la figura de Delfín se advierte de manera muy clara la calidez de Ribeyro para con sus personajes, perdedores, humillados... y conscientes de su humillación.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Resulta complejo determinar el punto exacto del comienzo del cierre en este relato. Parece claro que el arranque del desenlace se produce cuando Delfín y su sobrino emprenden el retorno. “Al fin emprendimos el retorno (...)” (Ribeyro, 2010:602). Pero el segmento de texto restante hasta el punto y final parece demasiado extenso como para ser considerado íntegramente cierre. Otro momento posterior con clara potencia terminativa sucede cuando detiene el coche y apaga el motor, “Apagando el motor se reclinó sobre el volante y quedó con la cabeza apoyada sobre los brazos” (Ribeyro, 2010:602). Este gesto de derrota tiene también evidente fuerza finalizadora. Después comienza una queja cada vez más exaltada, y nuevamente se reclina sobre el volante, ya por última vez, y es en este último “clímax” donde situamos el comienzo del cierre:

Se reclinó nuevamente sobre el volante, llorando esta vez sin continencia, ruidosa e impudicamente, mientras con una mano tanteaba su pantalón, el asiento, buscando algo, tal vez un pañuelo. Yo, por mi parte, buscaba algo que decirle pero no se me ocurría nada apropiado. Hubiera sido inútil además, pues tío Delfín levantó de

pronto la cabeza y volvió hacia mí su cara húmeda. Tenía los ojos irritados, pero sonreía y había en sus rasgos una expresión radiante, sosegada.

-¿Qué pensarás tú, no? ¡El machote tío Delfín llorando como una mujercita! No se lo vayas a contar a nadie. O cuéntalo si quieres, pero cuando me muera, que ya no falta mucho... Bueno, ya es hora de seguir camino. Aunque, pensándolo bien, me parece que falta un poco de gasolina.

-Naturalmente -dije y, abriendo la guantera, le alcancé la botella de Chivas. (Ribeyro, 2010:603)

En cuanto al final y estructura de la trama, en cuanto al desenlace, hay un cierto restablecimiento del orden, que se ejemplifica textualmente en dos momentos del cierre: 1. Cuando el personaje levanta la cabeza (movimiento que puede interpretarse como un levantarse después de la caída, reponerse después de la humillación, que podría traducirse como una sutil instauración de un nuevo comienzo y la relatividad del carácter concluso del texto).

2. Al hacer referencia a los ojos de tío Delfín después del llanto y de la conmoción. “Tenía los ojos irritados, pero sonreía y había en sus rasgos una expresión radiante, sosegada.” (Nótese la mención, de nuevo, a los ojos, a la mirada). El personaje recobra el tono jovial que le había caracterizado al inicio del relato, y emprenden de nuevo el camino. También podría considerarse la posibilidad de una toma de conciencia no explícita por parte del personaje de Delfín. Se alude a la búsqueda (“con una mano tanteaba su pantalón, el asiento, buscando algo”) y después al sosiego y a una expresión radiante. Podría interpretarse este movimiento interior del personaje como resultado de una toma de conciencia que le ha consolado, fruto de la función catártica del acceso a un conocimiento no explícito. Pero

también puede interpretarse la búsqueda ansiosa, sin otorgarle un valor simbólico, como búsqueda del whisky, que efectivamente encuentra después de manos de sobrino, que lo coge de la guantera. Sin embargo, es innegable que Delfín encarna el personaje fracasado-consciente, en contraste con su hermano exitoso-inconsciente.

Junto a ello, alusiones a actividades y procesos finalizadores: se “reclinó”, y la alusión a la muerte cercana: “cuando me muera, que ya no falta mucho”. En cuanto a la presencia de recursos estilísticos y retóricos, encontramos una construcciones sintáctica frecuente en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro: la conjunción de coordinación “y” al interior de la última frase: “- Naturalmente- dije y”. Se produce asimismo la retardación de la última frase mediante la presencia de un segmento intercalado entre comas: “y, abriendo la guantera, le alcancé (...)”.

De nuevo nos encontramos ante el recurso de la comparabilidad contrastiva. Se retoma el motivo de la gasolina asociada al whisky. Al final de la página 596 se menciona por primera vez este motivo: “Falta un poco de gasolina –suspiró tío Delfín, inclinándose para rebuscar bajo su asiento. Cuando yo esperaba que iba a sacar una galonera lo que apareció fue una botella de whisky”. En el cierre, el personaje se refiere de igual manera a la gasolina, “me parece que falta un poco de gasolina”, y ésta vez es el sobrino quien le alcanza el whisky. Hay un contraste entre las dos situaciones, porque entre ellas ha acontecido una aproximación y complicidad entre los personajes al compartir el momento de debilidad. El personaje encuentra en el alcohol su refugio frente a las injusticias de las que su familia es víctima.

Frente a la oprimiente sensación, una vez transcurrido el relato, de que la distancia entre clases es insalvable, el final se abre para señalar la relatividad del carácter “concluso” del texto. Se alude a un nuevo comienzo mediante el uso de palabras del campo semántico ‘continuar’: ya es hora de “seguir” camino.

Alienación (Cuento edificante seguido de breve colofón)

París, 1975. Este relato cuenta la historia del zambo Roberto López, que empeña su vida en parecerse a un gringo para obtener el favor de la inolvidable Queca, la chica por la que desde su adolescencia suspiran todos en la pandilla y que no juega con zambos. Este cuento narra su paulatina transformación en otro: se tiñe el pelo, se empolva la piel, viste como un gringo, aprende incansablemente el inglés y sus maneras, y finalmente consigue llegar a Nueva York, donde para no ser expulsado se enrolará en el ejército y morirá en la guerra de Vietnam. El colofón que cierra el relato da cuenta del final desgraciado de la legendaria Queca.

Narrador en primera persona del plural, narrador-testigo, portavoz de la pandilla. El relato se focaliza en el personaje de Roberto, pero en todo momento el narrador permanece ajeno a su perspectiva y representa la de la pandilla, una mirada explícitamente crítica con la renuncia a su propia identidad que protagoniza Roberto.

Podríamos englobar al personaje de Roberto dentro junto a aquellos que a lo largo de estas páginas hemos definido como “activos” en la consecución de un objetivo y en la concienzuda transformación de sus circunstancias dadas. El resultado de sus empeños será nuevamente el fracaso. De nuevo es un personaje que se define con rasgos negativos e irremediables por su carácter racial, visto a los ojos de Queca como “un ser retaco, oscuro, bembudo y de pelo ensortijado” (Ribeyro, 2010:606). Los desvelos del personaje por transformar esta realidad terminarán en tragedia inevitable.

Así como de muchos otros cuentos de Julio Ramón Ribeyro se deriva una crítica social secundaria y dependiente de la trama

individual, pálido contexto de ésta¹⁷⁰, para una correcta lectura de “Alienación” es imprescindible atender a su dimensión de denuncia y caricatura social. Según Peter Elmore¹⁷¹, es el único cuento del volumen que recoge el clima ideológico de la década en la que sale a la luz el volumen. Hay una crítica a la admiración servil por el *American way of life* y, de fondo, según Elmore, el antimperialismo populista que encarnó en el Perú el régimen del general Velasco (1968-1975). El título del cuento procedería de la crítica contracultural que en esa misma década ejercieron Armand Mattelart o Ariel Dorfman: la “alienación” como forma superestructural de la inautenticidad. Y el personaje representaría lo que en Perú se conoce como *huachafiería*, un concepto abordado por Sebastián Salazar Bondy en *Lima la horrible* y retratado como un carácter que “a través de su estética de la simulación escondía la ausencia de una movilidad social fluida y revelaba la ausencia de una moral solidaria en vastos sectores de la pobreza urbana” (Elmore, 2002:216).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Colofón:

¿Y Queca? Si Bob hubiera conocido su historia tal vez su vida habría cambiado o tal vez no, eso nadie lo sabe. Billy Mulligan la llevó a su país, como estaba convenido, a un pueblo de Kentucky donde su

¹⁷⁰ Las consideraciones que el mismo Julio Ramón Ribeyro esgrime en un “conversatorio” que tuvo lugar el 13 de diciembre de 1973 en el Instituto Nacional de cultura (INC) y que Wolfgang A. Luchting transcribe en un texto titulado “Lo que dijo Ribeyro” (1975) y que se recoge en *Las respuestas del mudo*, refuerzan esta idea. “Cuando sus cuentos [afirma Ribeyro] resultan críticos de la sociedad, no es porque se lo hubiera propuesto: resultan así implícitamente. Sus cuentos siempre son sobre una decepción: un personaje decepcionado se encuentra con un mundo desalmado (...); sus cuentos narran una frustración” (Ribeyro, 2009: 61).

¹⁷¹ Cfr. ELMORE, Peter: *El perfil...*, p. 216.

padre había montado un negocio de carnes de cerdo enlatada. Pasaron unos meses de infinita felicidad, en esa linda casa con amplia calzada, verja, jardín y todos los aparatos eléctricos inventados por la industria humana, una casa en suma como las que había en cien mil pueblos de ese país-continente. Hasta que a Billy le fue saliendo el irlandés que disimulaba su educación puritana, al mismo tiempo que los ojos de Queca se agrandaron y adquirieron una tristeza limeña. Billy fue llegando cada vez más tarde, se aficionó a las máquinas tragamonedas y a las carreras de auto, sus pies le crecieron más y se llenaron de callos, le salió un lunar maligno en el pescuezo, los sábados se inflaba de bourbon en el Club Amigos de Kentucky, se enredó con una empleada de la fábrica, chocó dos veces el carro, su mirada se volvió fija y aguachenta y terminó por darle de puñetazos a su mujer, a la linda, inolvidable Queca, en las madrugadas de los domingos, mientras sonreía estúpidamente y la llamaba chola de mierda. (Ribeyro, 2010:616)

Destaca en este relato la presencia de un recurso terminativo perteneciente a los aspectos exteriores (“éticos”): el anuncio paratextual del final, el “Colofón”, destacado tipográficamente mediante espacio en blanco anterior, y así titulado, destacándose de este modo la naturaleza del segmento final, ya anunciada en el título.

En cuanto a los aspectos interiores, el desenlace es trágico: muerte de Roberto, inutilidad incluso de la prima que consigue y que nadie puede cobrar debido a la muerte de su madre, final trágico de Queca, infeliz y agredida por su marido Bill Mulligan.

Se detectan recursos epilogales, como la retrospección y recapitulación (resumen): se resume en pocas líneas la vida de Queca desde el momento de su matrimonio hasta el momento de la enunciación, personaje del que no se había dado cuenta a lo largo del relato. Podría hablarse también de una ampliación moralizante, no

explícita mediante una moraleja final, pero sí como una conclusión que puede extraerse del cierre del cuento: tanto Roberto como Queca son personajes fascinados por una cultura diferente a la suya, y ambos finales son aciagos. La perspectiva moralizante se apunta explícitamente al inicio del relato, desde el título, al definirlo como cuento “edificante”. A lo largo del texto, son diversos los momentos en los que se evidencia una perspectiva crítica con el comportamiento de Roberto. Por ejemplo, cuando el narrador describe al inicio al personaje del siguiente modo: “Tuvo que empezar por matar al peruano que había en él y por coger algo de cada gringo que conoció. Con el botín se compuso una nueva persona, un ser hecho de retazos, que no era ni zambo ni gringo, el resultado de un cruce contranatura (...)” (Ribeyro, 2010: 604), o cuando resume la trayectoria que va a relatar como una “ascensión vertiginosa hacia la nada” (Ribeyro, 2010: 604). También se ejemplifica este desprecio por el comportamiento de Roberto y una mirada moralizante a través de la ironía que vertebra la totalidad del relato (por ejemplo: “¡Qué gringos eran mientras recostados en el sofá cama, fumando su Lucky, escuchaban ‘Strangers in the night’ y miraban pegado al muro el puente sobre el río Hudson! Un esfuerzo más y, ¡hop!, ya estaban caminando sobre el puente”. (Ribeyro: 2010:613)).

Encontramos términos del campo semántico ‘final’: “terminó” por... y recursos estilísticos y retóricos, como la construcción sintáctica que incorpora la conjunción de coordinación (y) al interior de la última frase (“mientras sonreía estúpidamente y la llamaba chola de mierda”).

La estructura del relato es circular, y esta circularidad queda señalada mediante la alusión final al título, al “Colofón”, que ya allí se anunciaba.

La señorita Fabiola

París, 1976. La señorita Fabiola es la profesora que enseña a leer y a escribir al narrador. Protegida por los padres de éste, es una mujer pequeña y muy fea con una vida complicada y muy pocas satisfacciones que va desgranando el narrador, a quien al final la señorita Fabiola le pide que le dedique uno de los libros escritos por él.

Narrador en primera persona y narrador-testigo. Hemos comprobado cómo se repite en Ribeyro este formato en varias ocasiones (por ejemplo, en “Nada que hacer, Monsieur Baruch”, “Tristes querellas en la vieja quinta”, o “Alienación”, o “Los españoles”): el narrador inicia el relato en primera persona, identificándose a sí mismo como uno de los personajes de la trama. Podría considerarse que esta utilización de la primera persona tiene la connotación clásica del uso de esta forma de conferir autoridad al relato (el lector otorga más fácilmente su confianza al narrador porque éste se revela como testigo presencial de la historia que se cuenta). Pero, significativamente, en este tipo de relatos ribeyrianos, se alterna la primera persona con la tercera. El uso de la primera persona no conlleva otras notas que se le suelen adherir: cercanía, acceso a la intimidad del personaje que habla, sino que la focalización del relato reposa sobre otro personaje. En este caso, sobre la señorita Fabiola.

De nuevo el personaje simboliza el fracaso: se trata de un personaje olvidado, sin voz, infeliz, un personaje por el que tanto Julio Ramón Ribeyro como el narrador se decantan. Se describe primero un fracaso inicial, diríase “dado”, que se entrevé en la descripción del personaje, a quien no se le deja resquicio o margen

para salir de la mediocridad: “Era pequeñita, casi una enana, pero con una cara enorme, un poco caballuna, cutis marcado por el acné y un bozo muy pronunciado. La cara estaba plantada en un cuerpo informe, tetón pero sin poto ni cintura, que sostenían dos piernas flaquísimas y velludas. A esto se añadía una falta absoluta de gracia (...)” (Ribeyro, 2010:617). A este que hemos denominado “fracaso inicial”, que parece determinado por los rasgos físicos, se le añade el fracaso circunstancial: Al subirse a la bicicleta, se cae. Al tener una oportunidad de trabajo, se equivoca por su buena voluntad, cuando por fin ahorra un joven la engaña para casarse y sacarle el dinero y que le pega, tiene varios hijos y no los puede mantener. Se trata de un personaje “pasivo”, que asume con resignación los avatares de su vida. Si observáramos al personaje desde el prisma de los signos de relación, hablaríamos de un desajuste, ya comentado y evidente en la mayoría de los relatos ribeyrianos, entre los deseos del personaje y la realidad.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Volví a ver a Fabiola solo una vez, muchísimos años más tarde. Tenía varios hijos, se había separado de su marido y a pesar de estar jubilada necesitaba encontrar otro trabajo para mantener a su prole. Estaba más chiquitita, viejísima y fea como nunca. Quería pro el momento que la ayudara en un juicio de divorcio, pues su marido seguía viniendo a casa para sacarle plata y la última vez, según me dijo, le había dado una “patada en la boca”. Yo le di una recomendación para un amigo abogado y otra para un vocal de la Corte. Antes de partir me dijo que tenía una sorpresa e hizo un huesillo, esperando que le preguntara cuál era. De su carrera (¿) extrajo uno de mis libros y me lo mostró, diciendo que lo había leído de principio a fin –estaba en realidad subrayado en muchas partes-, añadiendo que estaba feliz que uno de sus viejos alumnos fuera escritor. Me pidió, como es natural, que le pusiera una dedicatoria. Nada me incomoda más que poner dedicatorias. Traté de inventar

algo simpático u original, pero solo se me ocurrió: “A Fabiola, mi maestra, quien me enseñó a escribir”. Y tuve la sensación de que nunca había dicho nada más cierto. (Ribeyro, 2010:622)

Nos encontramos con un desenlace evidentemente trágico desde el punto de vista del desarrollo de la vida de la señorita Fabiola, pero podría interpretarse también lícitamente la presencia de la justicia poética si atendemos estrictamente al cierre, la persona que ha enseñado a escribir al narrador obtiene la satisfacción de verle convertido en escritor. Hay una toma de conciencia por parte del narrador, que desvela una verdad sobre sí mismo, de la que anteriormente era consciente, pero a la que ahora le otorga una nueva dimensión: fue la señorita Fabiola quien le enseñó a escribir. “Y tuve la sensación de que nunca había dicho nada más cierto”.

Como recursos epilogales, hay una recapitulación o resumen retrospectivo de la vida de la señorita Fabiola: “se había separado”, “necesitaba encontrar otro trabajo”, “su marido seguía viniendo a casa para sacarle plata”, a lo que sigue una conclusión meditativa: “Y tuve la impresión de que nunca había dicho nada más cierto”.

Se observan alusiones a actividades y procesos finalizadores: “partir”, términos del campo semántico ‘final’: “fin” y acumulación de partículas negativas: “nada”, “nunca”, “in”comoda.

La construcción sintáctica final incorpora la conjunción de coordinación (y) al inicio de la última frase: “Y tuve la impresión (...)”, lo que refuerza la sensación de proximidad del final.

La estructura de “La señorita Fabiola” es circular. Se establece una comparabilidad contrastiva: se describe en el cierre al personaje de la señorita Fabiola, y se hace repitiendo los mismos

rasgos citados al inicio del cuento, pero destacando su acentuación durante el tiempo en el que ha transcurrido el relato: estaba “más chiquitita, viejísima y fea como nunca”. Se alude además a detalles del principio: en la primera línea del cuento el narrador hace referencia a que la señorita Fabiola fue quien realmente le enseñó a leer y a escribir. En el cierre se retoma de nuevo este asunto, desvelando la profesión del narrador y repitiendo los motivos de la frase inicial: la señorita Fabiola como la maestra que le enseñó a escribir, el único rasgo de “éxito” que se le puede atribuir al personaje.

El marqués y los gavilanes

Escrito en París, en 1977. Don Diego Santos de Molina se niega a aceptar las novedades sociales en Lima, la llegada al poder de gente sin abolengo y que el señor Gavilán y Aliaga ocupe la mesa que él ocupaba a diario en el bar del hotel Bolívar. Don Diego no podrá apartar este nuevo y poderoso apellido de su vida, pues considerará una afrenta personal la propuesta de reforma agraria que propone el parlamentario Gavilán y Aliaga, y el que compren su antigua casona y la conviertan en un restaurante. Experto en chismes y genealogía, don Diego indagará incansablemente en la historia de los Gavilán y Aliaga en busca de un escándalo, que reproducirá en los medios con sonado eco. Amenazado después e impelido a desdecirse por uno de ellos, don Diego comenzará una vida paranoica y errará por Europa hasta volver a Lima completamente loco.

El narrador en tercera persona y narrador testigo dibuja a un personaje enérgico en sus actos y vigoroso en el uso de sus palabras, “activo”, según ha quedado definido este término. Al final del cuento, el personaje tiene conciencia de victoria sobre sus enemigos Gavilán y Aliaga. Pero, irónicamente, Ribeyro sitúa esta victoria en el marco

de la locura del personaje, a quien el lector percibirá como fracasado en su empeño, loco y solo. Javier de Navascués identifica a al Don Santos del final del relato como un “nuevo Don Quijote” (2004:32), desconectado de la realidad, que se defiende de una “alucinada invasión” (2004:32).

Si bien el tiempo no parece tener especial significación en este relato, sí el espacio, correlato externo de la invasión que el protagonista vive en su interior. El espacio que va perdiendo exteriormente es el mismo que pierde interiormente. La estabilidad de Don Diego va mermando conforme su “hábitat” va siendo ocupado. Primero encuentra ocupada por los Gavilán y Aliaga su mesa habitual en el hotel Bolívar. Después querrán comprar su casa.

La separación tipográfica mediante espacio en blanco que divide el cuento en dos partes. Reinterpretado desde el final, podría afirmarse que este espacio en blanco tiene valor terminativo: se sitúa inmediatamente después de la amenaza que profiere Gavilán y Aliaga a don Diego. Este hecho supone un punto de inflexión en el relato, y a partir de él comenzarán la locura, la huida, y la decadencia del personaje.

-ANÁLISIS DEL CIERRE¹⁷²:

Todo estaba en el más completo desorden. Pero ¡qué importaba! Era el desorden de la victoria. Sus almohadones despanzurrados yacían

¹⁷² A pesar de la clara fuerza terminativa el episodio del final de la batalla, con el silencio final, la supuesta huida de los agresores, el insecto que desaparece por la ventana, no podemos considerarlo como parte del cierre, pues sería entonces éste demasiado extenso como para ser citado y no resumido (una de las características inherentes del cierre). Estos hechos con clara fuerza terminativa forman por lo tanto parte del desenlace del cuento, pero no del cierre.

sobre la cama. Los gavilanes no habían sacado una sola gota de sangre de sus venas. Se imponía consignar este hecho como algo memorable. Y como a pesar del cansancio no tenía sueño y se sentía lúcido decidió que era el momento de empezar la obra que una vida errante y amenazada le había impedido llevar a cabo. Abriendo el baulillo sacó las diez mil páginas en blanco y las colocó sobre su mesa. Metiendo el lapicero en el pomo de tinta escribió en la primera página con una letra que la emoción hacía más gótica: (...) Secó la página cuidadosamente y pasó a la tercera: “En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de septiembre, en la ciudad...” Y así continuó, sin que nadie pudiera arrancarlo de su escritorio, durante el resto de su vida. (Ribeyro, 2010:641)

Se produce en este relato un desgajamiento del carácter trágico del desenlace. Desde el punto de vista del lector que, como ya hemos apuntado anteriormente, asiste a la locura final del personaje loco y solo que empeña el resto de su vida en una tarea absurda, el desenlace es trágico de un modo evidente. Sin embargo, el personaje protagonista percibe estos hechos como una justicia poética final y toma conciencia de su victoria: “era el desorden de la victoria”; “Los gavilanes no habían sacado una sola gota de sangre de sus venas”; “se imponía consignar este hecho como algo memorable”.

Se produce una ampliación temporal: “Y así continuó (...) durante el resto de su vida”. Se acentúa mediante este recurso el carácter permanente de la locura de don Diego y se cierra la puerta a nuevas variaciones. El fracaso del personaje (siempre desde el punto de vista del lector) no es reversible. La presencia de la conjunción de coordinación (y) al principio de la última frase, “Y así continuó...”, añade dramatismo y fuerza a este hecho.

Sin embargo, junto al carácter irreversible de la situación final al que apunta la ampliación temporal, encontramos asimismo recursos que acentúan la relatividad del carácter conclusivo. Se produce un nuevo comienzo, señalado por actividades incoativas, como abrir

el baúl y por palabras del campo semántico ‘continuar’ o ‘empezar’: “empezar la obra que...”, “Y así continuó...”.

Demetrio

París, noviembre de 1953. Marius Carlen espera a las doce de la noche, fecha y hora en la que, según está escrito en su diario, le visitará su amigo Demetrio Von Hagen, que murió hace exactamente ocho años. Se trata de un relato de corte fantástico, donde el personaje protagonista descubre que en el diario íntimo de su amigo muerto hay constatados hechos por adelantado, posteriores a su muerte. Sus indagaciones verificarán estos acontecimientos: asiste al entierro de Ernesto Panclós, toma el avión a Oslo, conoce a Marion y tiene un hijo con ella. Van a dar las doce y Marius Carlen escucha unos pasos que suben las escaleras y se aproximan a la puerta de su casa.

Nos encontramos con un narrador en primera persona. No en todos los cuentos fantásticos de Ribeyro el tratamiento del personaje es similar. Por ejemplo, en “Doblaje” hay una mayor penetración en la psicología del mismo, y la fantasía aparece claramente ligada a la interioridad del personaje (de hecho, nace de él, de sus obsesiones). En el caso que nos ocupa, apenas se nos ofrecen datos de Marius Carlen, pero sí un movimiento interior que es básico y que unifica la fantasía ribeyriana. Sólo en sus relatos fantásticos Ribeyro abre la puerta a la posibilidad de abandonar el escepticismo.

De este modo, parece incontestable que el protagonista del cuento “Doblaje” asume como real lo insospechado (que un doble

haya vivido en su lugar y completado su obra y olvidado su paraguas en el bar durante su viaje, mientras él suplantaba a su vez a su doble australiano). También en esta ocasión el personaje, a quien el hecho insólito del diario adelantado a su tiempo le “intrigó un poco, pero no me curó de cierto escepticismo” (Ribeyro, 2010:643), decidirá sin embargo llevar sus indagaciones hasta sus últimas consecuencias y, al final, asume que “el calendario oficial me ha llegado a parecer, después de lo ocurrido, una medida convencional del tiempo, útil solamente como referencia a hechos contingentes” (Ribeyro, 2010:645). El cuento narra el proceso de esta creencia. Es un personaje que abre la puerta a lo insólito, a pesar de que este descubrimiento no sea liberador en ningún caso. Se constata pero no se explica, no es dotador de sentido de la existencia del personaje más allá del plano de la fantasía.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Falta solamente un minuto y confieso sentir cierta impaciencia. El cuarto de hora solar en que he escrito estas páginas me ha parecido infinitamente largo. Sin embargo, no puedo equivocarme, alguien sube las escaleras. Unos pasos se aproximan. Mi reloj marca las doce de la noche. Tocan la puerta. Demetrio ya está aquí.” (Ribeyro, 2010:645)

En cuanto al desenlace, podría deducirse la solución del enigma, dado el tono asertivo y no dubitativo de la última frase: “Demetrio ya está aquí”, y la declaración anterior “no puedo equivocarme”, asumiendo que efectivamente el tiempo solar es únicamente una herramienta para medir hechos contingentes. También, si desde el cierre ascendemos a las líneas inmediatamente anteriores del relato, donde el personaje reflexiona y concluye acerca del extraño fenómeno, podría hablarse de una toma de conciencia: al personaje se le revela algo que desconocía del mundo, y transforma su mirada hacia él.

Hay en estas líneas del cierre una vista hacia el futuro (recurso epilodal), la confesión de un presentimiento que se refiere al futuro inmediato que no se nos desvelará explícitamente. El silencio final contribuye a mantener la ambigüedad de la fantasía.

Se alude a acontecimientos o procesos finales, en concreto juega un papel vertebrador del relato el tiempo, pues al inicio se anuncia un plazo que concluirá exactamente en el momento del cierre (final de un plazo fijado); sobre este elemento se organiza la tensión narrativa del cuento, sensación reforzada porque en el cierre se llega al presente de la enunciación. Se acentúa entonces el uso del tiempo presente, que también utilizó el narrador al inicio y en diversos puntos del relato, alternado con el pasado, pero que en el cierre cobra nueva significación, pues se actualizan y enfatizan las notas que generalmente se adscriben a este tiempo gramatical: la sensación de inmediatez e inminencia.

Silvio en el Rosedal¹⁷³

París, 29 de agosto de 1976. Julio Ramón Ribeyro considera “Silvio en el rosedal” uno de sus mejores cuentos. Sin duda uno de sus cuentos más emblemáticos, “Silvio en el Rosedal” cuenta la historia de Silvio, que trabaja en una ferretería limeña y hereda de su padre El Rosedal, la hacienda más codiciada del valle de Tarma¹⁷⁴. Al

¹⁷³ Por la centralidad que a este relato confieren tanto el autor como la crítica, permitimos alargar ligeramente la extensión habitual de nuestro análisis.

¹⁷⁴ En referencia a “Silvio en el Rosedal” es posible rastrear la conexión autobiográfica habitual en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro en dos

392

trasladarse allí descubre el porqué de este nombre: tras la casa había un maravilloso rosedal, donde las rosas de todos los colores iban floreciendo a lo largo del año. Al cabo del tiempo, decide pasear por los cerros de la hacienda, y desde la altura observa sorprendido que el inmenso rosedal forma rectángulos y círculos. Descubre que las rosas han sido plantadas en un orden determinado. Obsesionado con encontrar el sentido de este orden, desde ese momento “No tuvo ojos más que para el rosedal, todo el resto no existía para él” (Ribeyro, 2010:655). A partir de esta afirmación, podemos tomar de ahora en adelante el elemento el rosedal como un valor universal: la actitud ante él va a equivaler simbólicamente a la actitud ante la vida, y el sentido de este rosedal equivaldrá a su vez al sentido de la vida. Silvio va a la librería, consulta libros, diccionarios, intenta buscar una solución por la vía del saber. Después descubre que los dibujos que forma el rosedal son puntos y rayas, escritura morse, y acude al telegrafista. La palabra que forma la composición de rosas es “res”. Y res es cosa, recuerda del latín. Al principio le emociona su hallazgo, pero esta emoción dura poco tiempo. Desesperado, pasaba los días intentando formar combinaciones de palabras con las iniciales r. e. s. que pudieran señalarle algún camino. Nada. Piensa entonces en poner la palabra al revés: ser. Ser como una orden. Lo que él debía hacer era justamente ser. Él siempre había querido convertirse en un virtuoso del violín, comienza a practicar. Pero no le satisface. Considera entonces que res, en catalán, significa “nada”:

sentidos: 1. La efectiva existencia de la hacienda. “Es una hacienda de Tarma que se llama La Florida y que visité mucho de niño y de joven” (Ribeyro, 2009:88). Del vínculo real se pasa al irreal: “Yo quería evocar esta hacienda y la vida de su propietario, pero de pronto la narración derivó hacia lo imaginario” (Ribeyro, 2009:88). 2. La identificación vital del escritor con el personaje: “Silvio es uno de los personajes con el que me identifico más” (2009:152).

A pesar de esta certeza siguió abocado a sus tareas habituales, en las que ponía un empeño heroico, comer vestirse, dormir, lavarse, ir al pueblo, durar en suma y era como tener que leer todos los días la misma página de un libro pésimamente escrito y desprovisto de toda amenidad. (Ribeyro, 2010:663)

Silvio pasa todo el día en pijama, ha perdido dientes y el pelo. Su estado anímico empeora, pero entonces recibe una carta su prima Roxana comunicándole una próxima visita. Roxana Eleonora Septembrini, R. E. S. Silvio se enamora de la angelical quinceañera. Pero descubre que ella se cansa, que no le corresponde. Celebra una gran fiesta por su dieciséis cumpleaños. La casa se llena de invitados y Roxana de pretendientes. Comienza a bailar con uno de ellos y se aleja por el jardín. Silvio trepa al observatorio del jardín. No se veía nada. Los fuegos artificiales de la fiesta iluminan el rosedal, pero Silvio no distingue los viejos signos. Sólo ve confusión y desorden. Comprende que “En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco” (Ribeyro, 2010:671). Entonces, “Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor” (Ribeyro, 2010:671).

Tocaba para nadie. No hay *telos* en esta última acción. Silvio se ha desprendido de la finalidad, de la necesidad de ordenar la vida como una estructura sistemática, como un jardín de formas geométricas que esconden un sentido. Según Ángel Esteban, el final de la pieza revela una reflexión sobre la catarsis del arte¹⁷⁵. A pesar

¹⁷⁵ Véase ESTEBAN, Ángel, *Prólogo a...*, p.37. Refrenda esta perspectiva el mismo Julio Ramón Ribeyro en una brillante entrevista concedida a Irene Cabrejos de Kossuth en 1987 y titulada “Teoría y praxis de la ficción”

de que ambas interpretaciones parecen convivir en el texto, no compartimos plenamente esta perspectiva que asocia la catarsis del personaje exclusivamente a su práctica artística, puesto que anteriormente en el relato había practicado el violín con virtuosismo sin que ello le produjera paz. Atribuimos la catarsis final a la aceptación de la realidad en la renuncia a su explicación sistemática, un ansia que no le abandona al personaje hasta este final. Silvio se desliga de su rosal y de su prima Roxana, de los lazos con el lugar que habita y con los seres humanos que le rodean. Después de una penosa búsqueda, sediento de sentido, a lo largo de todo el relato, comprende al fin que no hay un centro dotador de sentido. Y eso le libera íntimamente. Ya no toca el violín para nada ni para nadie, ya no es esclavo de ese orden comprensivo que intentaba sin éxito. “Silvio vive un proceso de tipo alquímico, de búsqueda de su ser gracias a su pasión por la música. Hay que hacer auténticamente lo que más interesa y seguir buscando, aunque no se llegue a actuar, puesto que la finalidad está en la búsqueda, no en el hallazgo” (Ribeyro, 2009:229).

Comprobamos cómo en esta declaración la pasión por la música se une al asunto de fondo de la búsqueda, pero no por su especificidad de disciplina artística sino porque “hay que hacer auténticamente lo que más interesa y seguir buscando”. No parece, por lo tanto, que la catarsis final del personaje se restrinja al dominio

literaria en Ribeyro”. Según Ribeyro, “Silvio puede ser un álter ego del artista en general. En el fondo, es una alegoría de la situación del artista auténtico para el cual el reconocimiento, la consideración, la fama, la gloria, el público, a la postre se le revelan secundarios y en el fondo la única satisfacción que tiene es la del propio juicio, el propio criterio. (...) En Silvio, lo importante es la búsqueda, búsqueda que al final no da ningún resultado, pero que le ha permitido vivir. La búsqueda del mensaje le había permitido encontrar su propio camino, que era tocar solo en la torre” (2009:152). En el mismo tomo, pueden consultarse otras referencias al cuento en las páginas 88,144, 148, 149, 151, 160, 188, 228, 259, 267, 277, 307, 315 y 383.

de la música, sino que más bien se funda sobre el abandono de la voluntad de sentido.

Según estaban Esteban, “Silvio se entrega a lo que tiene, a lo inmediato, a lo único de lo que no puede durar: su interés por la música (el arte). La actitud de Silvio es pasiva, a pesar de que, en cierto modo, lucha, investiga, indaga, ya que su conformismo final lo delata” (1998:37). No consideramos que la actitud final de Silvio sea tanto conformista, sino más bien escéptica “en la aceptación del fracaso que supone cualquier intento de búsqueda de unidades o certezas” (Esteban, 1998:37). Se nos presenta al personaje de Ribeyro como un buscador de códigos inexistentes, y como un ser que encuentra libertad en la negación de este código. El centro es una metáfora infundada, un referente vacío de referencia¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Esta valoración se puede relacionar con la introducción de Jaques Derrida a su texto *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. Aunque en estas páginas no entraremos en profundidad en el pensamiento del autor, allí explica que “El concepto de estructura centrada - aunque representa la coherencia misma, la condición de la episteme como filosofía o como ciencia- es contradictoriamente coherente. Y como siempre, la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo” (1989). El hombre antepone su deseo, es a partir de él desde donde opera, desde él construye. Construye paradigmas conceptuales que se ajustan a este deseo previo. Silvio quiere una misiva, necesita encontrar una guía que haga de su vida algo diferente de un mero durar. Construye modelos coherentes, combina sus pensamientos de tal manera que tengan coherencia interna, que sean una explicación, pero olvida en última instancia la realidad; ese sistema se contradice, no consigo mismo, sino al contrastarse con ella. No responde a ella, porque en ella no hay orden ni misiva.

A la estructura se le da un centro fundante que la rige, que le otorga sentido. “El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego fundado, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego. A partir de esa

396

El hombre queda descentrado en el sentido literal de la palabra. Silvio finalmente comprende que no hay un centro que haya de guiar su existencia. Lo que determina la vida de los personajes de Ribeyro es, sí, la búsqueda de un sentido, pero, sobre todo, el hecho de que en su lugar van a encontrar la ausencia radical. Exactamente la aceptación de este hecho marca el final de “Silvio en el Rosedal”: “En su breve pero poderosa transgresión el cuento es la fractura de un código, y en él prevalece el sujeto de la incertidumbre. Así, exhibe, encarna o desnuda el sinsentido del código y de toda la convencionalidad” (Ortega, 1995:579).

La crítica comparte la opinión generalizada de que éste es uno de los mejores cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Y así, Javier de Navascués le atribuye un carácter de síntesis de las inquietudes del autor:

Se encuentra en ‘Silvio en el rosal’ una síntesis existencial de las principales preocupaciones del escritor. Al modo de un Aleph borgiano, condensa la inquietud metafísica y la alusión

certidumbre se puede dominar la angustia, que surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego” (Derrida, 1989)

Desarraigar al hombre de este centro de certeza, desestructurar al ser humano, es un movimiento que ya protagonizan Nietzsche, Heidegger, Freud, como explica el mismo Derrida. Este desarraigo, esta desestructuración, esta ausencia de centro es patente en el personaje de Ribeyro. Ausencia, en última instancia, de cualquier referencia. Derrida acusa a los anteriores de seguir todavía dentro del juego de la metafísica y él pretende ir más allá, en un desarrollo de la deconstrucción que se aplicará sobre todo al discurso: entiende que la significación de un texto dado es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas, ya que no la referencia a las cosas que ellas representan. Nos interesa aquí no tanto la *différance* como la ausencia de referencia que lleva consigo. Esto es lo que se le sustrae al hombre también en la postmodernidad, la referencia a sus referentes.

autobiográfica, las referencias realistas y el simbolismo desrealizador, el humor y el juego intertextual, la pintura costumbrista y las respuestas éticas (2004:18)

También José Miguel Oviedo considera que este cuento sintetiza de un modo admirable el arte narrativo del autor y “bien puede considerarse su obra maestra” (2001:257).

Julio Ortega, por su parte, afirma que “Silvio en el rosal” es posiblemente uno de los mejores cuentos de Ribeyro:

De alguna feliz manera, este relato obsesionado por la indagación de la escritura del mundo se escribe a sí mismo. Todo ocurre como si la obra de Ribeyro escribiese este cuento, que es así el producto privilegiado de una narrativa que se autorrefiere (1985:141).

Afirma Ortega unas líneas más adelante, y en consonancia con lo anteriormente analizado, que la fábula “promete el sentido en el signo, pero que demuestra, una vez más, la arbitrariedad del mundo en el signo y, por tanto, el poco sentido que nos queda” (1985:141). La asimilación del universo del signo a una fábula sobre la lectura es otra posible mirada hacia el cuento. “Esta fábula de la lectura será, al final, la pregunta por el código central, aquel que permitiría que el sujeto y el mundo coincidieran en el sentido y fuesen, en consecuencia, legibles.” (1985:141)¹⁷⁷. También José Miguel Oviedo

¹⁷⁷Julio Ortega establece una curiosa contrastación entre Ribeyro y Jorge Luis Borges. Según la lectura de Ortega, en “El Aleph” de Borges se presentan dos posibilidades: “la suma de las cosas en la naturaleza sucesiva del lenguaje, por una parte, y de la simultaneidad de las cosas en el instante de la contemplación, por otra, la primera está representada por el genio literal de Carlos Argentino que registrar prolijamente cada parte del todo que

398

establece como tema sustantivo de este relato la idea del mundo como texto, “como una figura que hay que *leer* y desentrañar” (2001:258).

El final, como ya hemos anotado en líneas anteriores, cobra una relevancia nuclear a la hora de analizar el relato, y es atendido especialmente por la crítica ribeyriana:

James Higgins, tras transcribir el último párrafo, escribe lo siguiente, en consonancia con lo ya analizado anteriormente en estas páginas:

Así, Silvio se reconcilia con la vida abandonando la vana búsqueda de un significado y aceptando su aparente falta de propósito. En efecto, se da cuenta de que la vida no necesita tener un sentido para ser soportable y hasta para proporcionar satisfacción (1991:166)

Por segunda vez en el curso de su análisis de “Silvio en el Rosedal” Higgins vuelve a transcribir el último párrafo del cuento, y después anota:

La serenidad que alcanza al aceptar el aparente sinsentido de la vida está reforzada por una nueva disposición a conformarse con su propia personalidad. (...) se da cuenta [de] que le basta tocar para sí mismo, [de] que la música le proporciona un medio de autoexpresión y [de] que no necesita un público para sentirse realizado a través de ella. (1994:169)

ve; la segunda corre a cargo del propio Borges, quien opta por el informe sucinto y equivalente, que registra más el asombro de ver que la cosa vista. En este relato de Ribeyro otra posibilidad se plantea: la palabra-aleph contiene todas las cosas y, al revés, alude a todo que es, sólo que esa potencialidad de suma coincidencia está dada enteramente al lector, a la lectura; Si Borges se asombra del ser de la palabra que contiene al inconcebible universo, Ribeyro se conmueve del estar de la palabra en un mundo que no acaba de referir y referimos” (1985:142).

En el final paradigmático de este cuento paradigmático se fija Peter Elmore, cuya visión añadimos a la línea argumental de las anteriores:

La seducción del Logos y la promesa de la teleología se desvanecen cuando Silvio, escéptico, pone al fin en duda que su vida esté sujeta a un guión metafísico, a un plan concebido por un Autor trascendente. Emanciparse de esa ilusión le concede, dentro de sus descorazonadoras circunstancias, el placer de sentirse “sereno”, “soberano”. (2002:214)

Tras transcribir el último párrafo, anota:

Al gesto final del personaje lo enriquece la ambivalencia: se trata de una apoteosis privada pero también de una renuncia a la vida en público. Por lo demás, es razonable suponer que, para quien habría de publicar años después sus diarios bajo el título de *La tentación del fracaso*, la irónica gratuidad de un acto genial que carece de testigos no deja de poseer cierta grandeza ética y estética¹⁷⁸. (2002:214-215)

El personaje de Silvio es un personaje activo en la búsqueda del sentido que cree vislumbrar en el Rosedal. Es en este sentido un

¹⁷⁸ Según Peter Elmore que, aunque desde el punto de vista de la estructura o del estilo las obras de Ribeyro no se parecen a las de Joyce, Woolf o Broch, en su poética sí se percibe el influjo de “ciertas convicciones que animaron a la vanguardia artística” (2002:215): la beligerancia contra el consumo banal de los productos simbólicos, provocado por la industria del ocio y la cultura de masas, y la vindicación de lo estético como vía de acceso a un estado superior de la experiencia. “A la luz de estas premisas –concluye Elmore– el acto final de Silvio cobra, me parece, un carácter afirmativo, porque supone tanto un deslinde con el tráfico de la sociedad como un instante de sintonía con el cosmos” (2002:215).

personaje que lucha y que, siguiendo la dinámica ribeyriana, fracasa en esta lucha. Distancia este relato del resto el carácter consolador que en estas páginas adquiere ese fracaso de las expectativas y del empeño emprendido al comienzo del cuento. Según Miguel Gutiérrez:

Vemos aquí la confluencia de dos temas ribeyrianos: el combate que ilusamente creyó ganado termina en fracaso y derrota, y el tema de la imposibilidad de conocer la verdad capaz de conferirle un sentido a la vida y por tanto la apertura de un horizonte de futuro y esperanza. (1999:47)

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Silvio trató otra vez de distinguir los viejos signos, pero no veía sino confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas. En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco. Aún intentó una nueva fórmula que improvisó en el instante: las letras que alguna vez creyó encontrar correspondían correlativamente a los números y sumando estos daban su edad, cincuenta años, la edad en que tal vez debía morir. Pero esta hipótesis no le pareció ni cierta ni falsa y la acogió con la mayor indiferencia. Y al hacerlo se sintió sereno, soberano. Los fuegos artificiales habían cesado. El baile se reanudó entre vítores, aplausos y canciones. Era una noche espléndida. Levantando su violín, lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor. (Ribeyro, 2010:671)

La resonancia del cierre y la importancia de la retrospectiva interpretativa que implica han sido comprobadas ampliamente en las páginas anteriores. Al emprender su análisis pormenorizado, nos encontramos ante un cierre paradigmático en el sentido de que

engloba los tres recursos terminativos que hemos identificado como vertebradores del final ribeyriano.

Nos encontramos ante un desenlace trágico por el abandono del proyecto emprendido al inicio del relato, pero sin embargo tranquilizador al llevar aparejada una toma de conciencia por parte del personaje: “tuvo la certeza” y matizado por el éxito en la práctica artística.

Se establece una comparabilidad contrastiva entre el marco inicial y final del relato, pues se repite la escena de Silvio encaramado en el minarete. Contempla los mismos viejos signos, y lo hace exactamente desde el mismo lugar. Y, sin embargo, esta vez no encuentra orden y misiva. La estabilidad del marco externo conlleva a asociar todas las transformaciones a la interioridad del personaje, que de pronto, en la oscuridad, y tras una larga búsqueda, mira con otros ojos.

Encontramos recursos que acentúan el carácter conclusivo del texto: la alusión a la muerte (“edad en la que tal vez debía morir”), motivo apocalíptico, y alusiones a acontecimientos o procesos finales, como la acumulación de partículas negativas y término del campo semántico final: el baile había “cesado”. Pero inmediatamente el baile se reanuda y Silvio “empieza” a tocar (se alude a una acción en curso y a un nuevo comienzo que señala la relatividad del carácter conclusivo).

La conjunción (y) al inicio de la última frase (“Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor”), acentúa la sensación de llegada inminente del punto y final.

Sobre las olas

París, 1976. Cuando a la abuela del narrador le da la fiebre de Malta, es trasladada a San Miguel, reputado por su buen clima. Le acompañan su hijo menor, Fermín, y el narrador, sobrino de éste y nieto de ella. Al llegar allí hay mucho alboroto en la casa por la gravedad de la abuela, y deciden los dos irse a dar un paseo. Hace un día soleado y contemplan a un bañista internarse en el mar tranquilo con un estilo perfecto. De pronto se levanta una fuerte brisa, el mar se pica, y el bañista, a pesar de su experiencia y conocimiento del mar, termina ahogándose. Al regresar a casa huele a cámara mortuoria, pero en la habitación el narrador descubre a su abuela sonrosada y sonriente.

El narrador en primera persona es testigo de lo que sucede a su alrededor. La ironía vertebrada este relato¹⁷⁹, y se encarna en el contraste: la abuela enferma vive, y el bañista sano muere.

El personaje protagonista, narrador en primera persona, podría definirse como un mero observador (un “acompañante” a la trama, “Yo fui a acompañarla (...)” (Ribeyro, 2010:672)), cuya imparcialidad queda agudizada por el hecho de ser niño (“Yo no veía nada hasta que un corpachón me levantó (...)” (Ribeyro, 2010:675)). En numerosas ocasiones a lo largo del relato se alude al verbo mirar en relación con el personaje: “yo me esforzaba por ver” (Ribeyro, 2010:675), “yo no veía nada” (Ribeyro, 2010:675), “lo distinguí” (Ribeyro, 2010:676), “Vimos el punto negro” (Ribeyro, 2010:676), “No se veía nada” (Ribeyro, 2010:676), “yo vi” (Ribeyro, 2010:676), “se veía” (Ribeyro, 2010:676), “Yo creí ver” (Ribeyro, 2010:676), “en vano seguí mirando pues nada volví a ver” (Ribeyro, 2010:676). El personaje no interviene en la trama, únicamente la contempla (una acción cuya importancia queda reforzada por la profusión con la que

¹⁷⁹Peter Elmore señala la ironía como “tropo predilecto del volumen [*Silvio en el rosal*]” (2002:215).

es nombrada), y este papel de observador se asocia, como hemos comprobado en los análisis anteriores, a la toma de conciencia, límite que Ribeyro impone al personaje (en esta ocasión la herramienta que el autor utiliza para señalar ese límite es la condición de niño del narrador).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

En la puerta nos cruzamos con el médico que salía con el maletín en la mano y al vernos se quitó el sombrero ceremoniosamente. Todas mis tías estaban reunidas en la sala hablando con animación, pero en voz baja. Quise saludarlas, pero tío Fermín seguía tirándome del brazo, llevándome al dormitorio de mi abuela. Olía a éter, timolina, hospital, cámara mortuoria. Cuando abrió la puerta la sirvienta salía con una taza en la mano. En la cama distinguí a mi abuela, pero no exangüe y rígida, sino recostada en almohadones, sonrosada, sonriente, extendiendo ambos brazos hacia nosotros, como si emergiera triunfal en la cresta de una ola. (Ribeyro, 2010:677)

Al considerar el desenlace de este relato, podría hablarse de un *happy end* en cuanto a la acción principal que enmarca el relato, que lo abre y que lo cierra, y que es la enfermedad grave de la abuela: sucede lo inesperado y la abuela vive y aparece al final “sonrosada”, “sonriente”, “triunfal”. Pero en este *happy end* se inserta una mención, con intención simbólica o de contraste, a “la cresta de la ola”, en la que acaba de ahogarse el bañista que ha protagonizado la acción secundaria, insertada en la principal (y a la que, por su extensión y su monopolio del relato, el narrador confiere más importancia que a la acción principal, y aquí en el cierre invita al lector a volverse sobre aquella trama trágica).

En cuanto al final y marco, hay circularidad en el sentido de contraste entre la situación inicial y la final: la abuela moribunda al inicio, la abuela sonrosada y sana al final. Este mismo contraste circular se produce en la trama secundaria, donde el bañista sano y experto al comienzo termina muriendo ahogado. Sobre el contraste se edifica este relato. Y el contraste contribuye al afianzamiento de la ironía. En el interior del mismo cierre puede hablarse de contraste entre las expectativas del personaje y las sensaciones iniciales (las tías hablaban en voz baja, olía a hospital, a cámara mortuoria, y el desenlace final (la abuela, “no exangüe y rígida [como era de esperar], sino (...) sonrosada, sonriente (...))”.

Motivos apocalípticos (“olía (...) a cámara mortuoria”) acentúan el carácter “concluso del texto”. Sin embargo, conviven con recursos que apuntan a la relatividad de este carácter “concluso”, a la apertura final. Se produce un nuevo comienzo, la inversión de acontecimientos finales: “como si emergiera”, como si volviera a nacer.

El embarcadero de la esquina

París, 1977. Ángel Devoto¹⁸⁰ es un hombre loco encerrado en una granja, desnudo (su padre, en sus visitas, le escondía la ropa para mantenerlo allí recluido), entristecido y crispado, recuerda el espantapájaros que su padre colocó en el árbol más alto, consigue ponerse su ropa mugrienta y se encamina a la reunión de antiguos compañeros de colegio. Cuando llega es reconocido con sorpresa y

¹⁸⁰ El nombre completo se desvela ya avanzado el relato, al reconocerlo el personaje de Manolo Fuentes (“¡Acabáramos! ¡Ángel Devoto, el poeta! No cabía duda, ¡era Ángel Devoto!” (Ribeyro, 2010:687). Hasta ese momento se identifica al personaje únicamente como Ángel. Resulta interesante este detalle, pues muestra el contraste entre la individualidad del personaje y la percepción social que de él se tiene, una vez asociado el apellido.

desagrado, pues rompe la imagen de triunfo vital que trataban de crear los comensales. Recita unos poemas, se emborracha, y es después dejado de lado. Este relato narra a la par del fracaso de la aventura de Ángel, la progresiva corrupción del discurso y el comportamiento de los compañeros de promoción, a quienes, irónicamente, el narrador identifica como “caballeros”: (“Por una especie de selección natural estaban allí reunidos los que desde temprano bajaron la cabeza y embistieron, adelante, que se quite todo el mundo de mi camino, hasta llegar a ser lo que representaban: los caballeros” (Ribeyro, 2010:681), y después, “A mitad del festín el lenguaje de los caballeros se corrompió. De los más profundos sótanos de su alma iba surgiendo su verdadera palabra” (Ribeyro, 2010:685).

El narrador, en tercera persona, alternativamente se identifica con el personaje (parcialmente omnisciente, traslada al lector el discurrir mental del personaje, su particular interpretación de los hechos que le van aconteciendo y que el lector debe dilucidar filtrando el discurso del personaje trastornado) o se aleja de su perspectiva para narrar como testigo el escenario de la reunión de amigos del colegio.

El personaje se encuentra en una situación extrema (y también percibida como extrema, con notas de aventura peligrosa), y es retratado como un “sin lugar”. Evidencia los rasgos del personaje frecuente de Ribeyro: es un inadaptado (animalizado: “felinamente se deslizaba entre los manzanos, oliendo, escrutando. A veces se ponía en cuatro pies y arañaba la tierra” (Ribeyro, 2010:678), solitario, olvidado. Al comienzo se identifica la granja donde vive como “cárcel” (Ribeyro, 2010:678), burlar a su “carcelero” (Ribeyro, 2010:678). Ángel escapa y, después de transcurrida la trama, se

descubre al personaje igualmente inadaptado, exiliado de la realidad, pero con sensación agudizada de fracaso. En esta ocasión Ribeyro es muy explícito a la hora de dibujar esta inadaptación y la crudeza que conlleva. En una de las escenas finales, atraviesa un muladar. Inmediatamente esta referencia nos lleva a pensar en “Los gallinazos sin plumas”, y en Enrique y Esain faenando en el muladar. Pero ellos se sentían identificados con aquel lugar “Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia (...)” (Ribeyro, 2010:54). Sin embargo, el personaje de Ángel no encuentra su lugar ni siquiera entre la inmundicia del muladar: “Sus pies se hundieron en la inmundicia, atravesaba un muladar, aves rapaces, cerdos, larvas humanas surgieron del detritus, una piedra zumbó sobre su cabeza, perros saltarines lo embistieron, ni aun allí estaba su lugar (...)” (Ribeyro, 2010:696).

Este cuento puede leerse, más allá de los avatares individuales del personaje concreto, como un relato de crítica social. Según Alfredo Bryce Echenique:

Ángel es la imagen de la destrucción, no sólo de todos los códigos, sino también del mismo lenguaje. Como el bufón, pero a la vez como el juez del grupo, él es la excepción al destino social (...). Es el paria, y el único ser libre en la des-representación del mundo que produce su habla alucinada. La ruptura del código (social y lingüístico) no deja de acarrear la autodestrucción, sólo que (...) las promesas de la integración [representadas en el cuento por sus compañeros de promoción escolar] son una locura más lamentable; los triunfadores de este mundo no son menos patéticos (...). (1994:124)

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

De nuevo nos encontramos ante un relato que presenta alguna dificultad a la hora de identificar el cierre. Nos vemos por lo tanto obligados a justificar el porqué de la elección del momento del

arranque del cierre. El pasaje final del cuento se establece mediante la modificación del registro, que después se alterna: se dispone tipográficamente en verso la poesía que hay escrita en el papel que Ángel lleva en el bolsillo (anteriormente en el relato la había recitado, pero no se había establecido esta distinción tipográfica). Esta poesía se va alternando con la narración, y al inicio de esta alternancia, que coincide con el amanecer (nueva similitud con “Los gallinazos sin plumas”) después de la larga noche narrada, podría situarse el inicio del cierre. Pero consideramos que la extensión de este fragmento excede las características propias del cierre (poder ser citado, constituir un fragmento microtextual corto). Por ello hemos estimado más ajustado restringir la extensión del cierre a la última alternancia de voces:

*Viejo pescador
Cautivo en tu huerta submarina
Busco en vano la máscara al revés
El embarcadero de una esquina.*

En vano no, pues a la entrada del burgo, inmóvil, difuso en la fina bruma, esperándolo, lo distinguió. Jadeando llegó al muelle, le hizo una señal al capitán y le transmitió su pedido. Otros grumetes, más madrugadores, estaban ya inscritos para el viaje. Burlado quedaba Tamerlán, no te veré más vergel, qué le importaban los príncipes pudientes, adiós formas abominables que engendraba la luz. Un sorbo, el primer golpe de remo y se hizo nuevamente a la mar. (Ribeyro, 2010:697)

Resulta ambiguo el desenlace de este relato, porque ciñéndose a la literalidad del cierre habría que hablar de un *happy end* (hallazgo del

objeto buscado: “busco en vano (...) el embarcadero de una esquina”; “En vano no, pues (...), esperándolo, lo distinguí”). Pero, enmarcado en el contexto más amplio de la totalidad del relato previo, el lector desconfía de la verosimilitud de este *happy end*, pues aunque el personaje parece interiormente liberado y deja algo atrás, ha sido definido previamente definido por su locura y por sus alucinaciones, y por lo tanto el lector desconfía.

Esta sensación queda reforzada por el hecho de que el narrador, durante el mismo cierre, inserta referencias explícitas a los pasajes de locura que han sucedido con anterioridad en el cuento. Por ejemplo, se cita a Tamerlán y a los príncipes pudientes, y a las formas abominables que engendraba la luz. Además se hace alusión a la “fina bruma” que recubre el embarcadero y que provoca que se perciba como “difuso”, añadiendo sensación de irrealidad. Asimismo, si se tienen en cuenta los fragmentos de texto inmediatamente anteriores al cierre, nada hace presagiar la cercanía del mar, pues el personaje se encuentra presumiblemente en los Andes, “cerros graníticos” (Ribeyro, 2010:697) le cierran el paso, se refiere al sol que surge entre los montes: “un dardo solar surgió tras los montes” (Ribeyro, 2010:697), y a los “torrentes secos, muros caídos y techumbres de lata” que lo cercan” (Ribeyro, 2010:697). Nada hace presagiar la cercanía del mar.

Por otra parte, al hacer una lectura del cierre aislándolo de los hechos externos y dando por significativos los signos de locura antes enumerados, podría hablarse de una toma de conciencia no explícita, pues el encuentro (o el imaginado encuentro) del embarcadero provoca en el personaje una catarsis interior y el narrador, completamente identificado y solapado con la interioridad del personaje, introduce un tono animoso y más firme, con el que se describe la sensación de victoria y de liberación que produce en el personaje el descubrimiento del embarcadero.

Como recurso estilístico, es preciso destacar la construcción sintáctica de la última frase, que alberga en su interior la conjunción de coordinación (y): “el primer golpe de remo y se hizo nuevamente a la mar”.

Nos encontramos ante una estructura circular, se produce una alusión final al título: “El embarcadero de una esquina”. Se da con esta alusión final una justificación al título, que en ningún momento anterior del relato se menciona o cobra significado. De cara a la comprensión global del cuento, ¿cómo interpretar la figura del embarcadero de la esquina? Situada al final, funciona como un nuevo comienzo: el inicio de un viaje (“Otros (...) estaban ya inscritos para el viaje”), y el adiós a las desdichas anteriores: “Burlado quedaba (...), “no te veré más” (pretensión de irreversibilidad), “adiós a (...)”.

De lo anterior se desprende claramente la sensación de novedad. Se alude a un tema nuevo, el embarcarse. Y la referencia al “primer” golpe de remo significa que se ‘empieza’ algo. Se refuerza por lo tanto la relatividad del carácter “concluso”.

Cuando no sea más que sombra

Firmado en Miraflores, en 1960. “Cuando no sea más que sombra” es un cuento donde predomina el humor (un humor más manifiesto que el que se desprende en otros relatos ribeyrianos del uso de la ironía). Tras la introducción al relato, se utiliza prolijamente el diálogo, y la acción se desarrolla con tintes teatrales y del absurdo. Tres artistas jóvenes (Paco, músico, Jorge, escultor, y el narrador, escritor) recalán en un enorme y viejo departamento de la *place* de la République donde dos ancianas, madre e hija, les alquilan habitaciones. La madre

enferma y su hija le administra un remedio (o veneno) que la mata. Allí queda la muerta durante días, amortajada con un frac de circo por los tres jóvenes, y la cara tapada con un trapo. La hija, Jeanette, se engalana y espera a su viejo amor Paul, con quien su madre no le permitió casarse y que resulta ser su primo, que llega de pronto tras treinta años y también muere súbitamente. Después se propaga un incendio, y los tres inquilinos huyen de la casa, hacia la Estación del Norte, para no tener responsabilidades.

A diferencia de la gran mayoría de los cuentos de Ribeyro, donde se suele destacar la figura de un personaje concreto, y conferir primacía a la trama psicológica, en este relato humorístico los personajes son planos y se encuentran al servicio del ritmo de la trama. La perspectiva del cuento es la del narrador-personaje, que alterna la primera persona del plural, la primera persona del singular y la tercera del singular para relatar los hechos.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Cada cual cogió de su cuarto lo que pudo y descendimos corriendo las escaleras. De la cave sacamos nuestras bicicletas y salimos del edificio. En la calzada había ya un grupo de curiosos que miraba el resplandor rojizo del sexto piso y que nos abordó para interrogarnos. -¡Es un incendio! –dijo Paco-. ¡Y dos muertos! ¡O tres! ¡Llamen a los bomberos!

El cuartel debía estar cerca, pues cuando logramos atravesar la place de la République y tomamos el primer bulevar que conducía hacia la Estación del Norte, escuchamos el sonido de las sirenas. ¿Adónde vamos? –preguntó Jorge.

-¡A la mierda! –respondí.

-¡En ese letrero dice Bruselas! –nos indicó Jorge.

-Es lo mismo –respondió Paco. (Ribeyro, 2010:713)

El desenlace es trágico si se atiende a la literalidad del cierre. Hay una huida exitosa del lugar que se ha definido previamente como el infierno (“¡A la calle! ¡Esta casa es el mismo infierno! (Ribeyro, 2010:713)), pero la tragedia estriba en la imposibilidad de un futuro mejor: escépticamente se refiere el personaje a cualquier destino futuro como una “mierda”.

Se alude a actividades o procesos finalizadores: salir de un edificio, “salimos del edificio”, seguido por un recurso cinético de clara potencia finalizadora: los personajes “descienden” las escaleras.

El carrusel

París, agosto de 1967. En este cuento Julio Ramón Ribeyro hace una de sus excepcionales (por infrecuentes) experimentaciones formales. Como apunta el título, el texto se estructura como un carrusel de voces, donde una da paso a la siguiente, y la trama va estirándose mediante las diferentes intervenciones, sin relación aparente con la situación dada inicialmente, que volverá a aparecer cuando la última voz vuelve a dar paso a aquella con la que se había iniciado el cuento. A lo largo del relato no se deduce de dónde viene la voz, quién narra en realidad.¹⁸¹

¹⁸¹ En la reciente reedición de *La caza sutil* (Ediciones Universidad Diego Portales, Chile, 2012), de la que ya dimos cuenta en la introducción de este trabajo, a los textos críticos ya contenidos en la edición primera de Milla Batres (Lima, 1976) se le añaden unos “Textos dispersos” de Julio Ramón Ribeyro. Entre ellos, el titulado “Maupassant y el cuento” (Ribeyro, 2012:199-203), donde el autor desgrana la originalidad del escritor francés y su aportación a la creación del cuento moderno. A final de estas páginas descubrimos cuál fue la inspiración de la técnica empleada en “El carrusel”.

Considerando esa situación inicial y su resolución final como aquellas que estructuran el relato, el argumento del cuento sería el siguiente: un joven llega a Fráncfort por vez primera, y en un bar se encuentra a un hombre maduro con un guante que encubre una mano mecánica. El desconocido comienza a relatar su historia, que se enlazaría con las demás, y finalmente con una última que descubre el destino del joven, que termina tendido en el viejo barrio con las orejas y la nariz amputadas por una mano mecánica.

Contrasta este final con el que de este mismo cuento expone Jorge Coaguila en los anexos de *Las respuestas del mudo*. Al dar cuenta de las dos últimas voces que se enlazan en “El carrusel”, escribe: “Su médico le dijo 14) que, hacía poco, tuvo un caso semejante: un muchacho había perdido la mano izquierda, la cual fue reemplazada por una mano mecánica. Este le dijo 15) que al llegar a Fráncfort se dirigió a un bar...” (Ribeyro, 2009:385). Pero hay una contradicción en el argumento que describe Coaguila, pues comienza diciendo que, al llegar a Fráncfort, el narrador se dirige a un bar, donde encuentra a un tipo que tenía la mano izquierda mecánica y, sin embargo, al final se dice que el muchacho recién llegado a Fráncfort (el narrador) había perdido la mano izquierda, y que ésta le fue reemplazada por una mano mecánica. Cuando, si nos atenemos al inicio del cuento, el narrador se encuentra a “un hombre maduro” (Ribeyro, 2010:714), que es quien tiene la mano mecánica (y no el narrador). Según el final de la edición que manejamos, el doctor atiende a un muchacho “con las orejas y la nariz amputadas al parecer

A lo largo de la obra de Maupassant –escribe Ribeyro– pueden encontrarse distintas maneras de abordar y contar una historia y “sobre todo, un recurso que se convirtió en un manierismo por la frecuencia con que lo utilizó, como es el cederle el uso de la palabra a uno de sus personajes, quien a su vez se lo cede a otro, de modo que al final la historia ha sido contada en posta por tres o más narradores, sin que llegue a discernirse de dónde viene la voz. Dicha técnica, pero llevada al absurdo, la apliqué en mi cuento ‘El carrusel’” (Ribeyro, 2012:202).

con una tenaza o mano mecánica” (Ribeyro, 2010:723) y que, tendido en el suelo, repite el discurso que hace al principio del cuento y que lo identifica como el narrador.

La voz del narrador en primera persona (con la connotación de la credibilidad), focalizada en el personaje recién llegado a la ciudad, desaparece para dar paso al carrusel de voces enlazadas, y reaparecerá al final (circularidad).

El personaje fracasa en su intento de adaptarse a un lugar nuevo que enfrenta con ilusión (“Nada es más agradable que recorrer un poco a la aventura una ciudad que no conocemos, sin saber cuáles son sus calles céntricas, sus monumentos, sus costumbres” (Ribeyro, 2010:714)). Es significativa la referencia al lugar nuevo y el hecho de que el personaje sea un recién llegado, pues estos rasgos ponen en el punto de mira la relación entre el personaje y el lugar, que de nuevo es de inadecuación (signos de relación: fracaso de la relación entre personaje-mundo, personaje-entorno). En la trama principal de este cuento formalmente singular, prevalece una preocupación que es constante en el escritor. La trama principal se le oculta al lector, desaparece ante el juego de voces, y de ella sólo conocemos el planteamiento y el desenlace.

ANÁLISIS DEL CIERRE:

Pero conozco casos peores. Ese muchacho, por ejemplo, al que encontré tendido en el viejo barrio de Fráncfort, con las orejas y la nariz amputadas al parecer con una tenaza o mano mecánica y que al ser interrogado me dijo:

-El primer día que llegué a Fráncfort tomé un hotel cerca de la estación de ferrocarril, dejé mi equipaje y salí a dar una vuelta, sin plano ni plan precisos. Nada es más agradable que recorrer un poco a

la aventura una ciudad que no conocemos, sin saber cuáles son sus calles céntricas, sus monumentos, sus costumbres. Todo para nosotros es una sorpresa... (Ribeyro, 2010:723)

El adversativo “pero” contiene en sí mismo lo dicho anteriormente y señala la transición hacia un nuevo fragmento conclusivo, en el que se retoma la trama inicial y principal, cerrándose de este modo el cuento.

Nos encontramos de nuevo ante un desenlace trágico. Hay un fracaso del personaje, que termina con la nariz y las orejas amputadas, tendido en una calle.

Se detectan alusiones a acontecimientos o procesos finales: negación (acumulación de partículas negativas): “sin”, “ni”, “nada”, “no”, “sin”. Dada la circularidad mediante la repetición literal del inicio del cuento, se ejemplifica muy bien en este cuento la siguiente aclaración sobre los recursos terminativos que establece Marco Kunz realiza en *El final de la novela*:

Todos los procedimientos o motivos que (...) clasificamos como terminativos pueden utilizarse en cualquier lugar del texto (...), pero sólo son terminativos cuando se encuentran cerca de un final (...). Es este final mismo (i. e. el hecho de ser seguido sólo del blanco del papel) lo que actualiza la potencialidad terminativa latente de esos elementos (...). (1997:131)

La circularidad es el recurso terminativo por excelencia de este cuento. Podría hablarse de comparabilidad contrastiva, pues se repiten literalmente las palabras del comienzo, pero enmarcadas en una situación completamente distinta: recién llegado a la ciudad y tendido en una calle con la nariz y las orejas amputadas. Hay además una referencia al título: si bien no una repetición literal del mismo, sí se alude a él desde el punto de vista del significado, pues este

movimiento final que retoma la voz inicial es el que da sentido último al título del relato (puesto que la palabra “carrusel” implica, no sólo una sucesión de voces, sino que se refiere a algo que gira, que vuelve a empezar).

Detectamos asimismo la relatividad del carácter concluso, manifestada mediante el carácter formal incompleto: puntos suspensivos finales.

La juventud en la otra ribera

París, 1969. El doctor Plácido Huamán viaja a Europa a los cincuenta años para asistir a un congreso para el cual le han solicitado después de años de indiferente trabajo como experto en educación. En París conecta con sus bohemios deseos de juventud y concluye que a su edad, verdaderamente, la juventud está en la otra ribera. Sin embargo, conoce a Solange, una joven francesa que se convierte en anfitriona y amante fugaz, que le hace recobrar de algún modo aquella juventud ajena. Ésta le presenta a su amigo pintor, a quien el doctor rechaza comprar un cuadro. Unos días después, al subir al apartamento, descubren que les han robado. Solange le llevará a una fiesta estrambótica donde el doctor intuye que tal vez no pertenece a ese mundo. A la vuelta descubrirá que son ellos quienes le han robado, y tras un último picnic con Solange, aparecen los amigos, le roban lo que lleva encima y lo matan a tiros después.

Narrador en tercera persona, narrador-testigo. Focalización en el personaje del doctor Huamán. Peter Elmore destaca la “vasta brecha intelectual y afectiva entre la instancia de la voz y la de la focalización. La conciencia escéptica y experimentada del narrador

externo tamiza las ilusiones de quien vive los días más intensos de su existencia, pero no las somete al tratamiento de la caricatura; más bien, las vierte con una ironía indulgente y comprensiva” (2002:221).

El personaje del doctor Huamán representa el fracaso (él se refiere a sus veinte años “en el Ministerio de Educación, postergado, dedicado a labores técnicas y oscuras, hasta que al fin se había realizado ese congreso y no habían tenido más remedio que enviarlo” (Ribeyro, 2010:731)) Como hemos advertido en otros relatos de Julio Ramón Ribeyro, el cuento narra la ruptura de una rutina anodina, y el fracaso de esta aventura (véanse como casos similares, por ejemplo, “Una aventura nocturna”, “El jefe” o “Terra incognita”).

El mismo personaje considera lo referido en el relato como un paréntesis (“En toda vida hay así, algunos paréntesis, cortísimos a veces, pero que le dan sentido a toda la frase” (Ribeyro, 2010:754). Es significativa esta referencia, pues el personaje encuentra sentido en el fragmento, como único resquicio en medio de un pesimismo general (“Todo se malogra” (Ribeyro, 2010:755)). Efectivamente, tras el desenlace trágico del cuento, podrá concluirse que esa ilusión de sentido es efímera y que efectivamente al final todo se hunde y no se alcanzan los deseos¹⁸². Si atendemos a los signos de relación que definen al personaje, comparece la inevitabilidad de la realidad, que se impone sin que el personaje pueda actuar al respecto, en este caso explícitamente en el cierre: “no había nada que hacer, no la vería más” (Ribeyro, 2010:757).

Según Peter Elmore, al volumen de 1977 lo caracteriza sobre todo “la versátil puesta en escena de los desvaríos y las

¹⁸² James Higgins ofrece otra perspectiva más optimista de interpretación de este relato, señalando al profesor Huamán como un héroe inverosímil, como el hombre que en su madurez “logra obligar a la vida a cederle la plenitud que siempre le ha negado” (1994:151). Huamán se destacaría, según Higgins, como “el único personaje de *La palabra del mudo* que logra librarse del convencionalismo que domestica y emascula la vida” (1994:151).

desviaciones de la recepción [del sentido]”¹⁸³ (Elmore, 2002:219). Este relato ilustra “la crisis del sentido” a través del engaño, y la ambigüedad del final contribuye efectivamente a mantener en vilo la recepción definitiva del sentido:

Por ejemplo, lo que no está claro en “La juventud en la otra ribera” es si la muchacha quería ayudar o no al pobre profesor que se había perdido en París, si quería salvarlo, advertirle del peligro que corría, o si ella verdaderamente era una cómplice. Esta es la huella de James. (Ribeyro, 2009:153)

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Pero la tercera [detonación] lo enganchó de la espalda como un arpón, lo detuvo en su carrera y después de hacerlo trastabillar lo derrumbó de bruces en el pasto. Levantando con esfuerzo la cabeza trató de ubicar a Solange, de encontrar en su boca algún auxilio, pero no había nada que hacer, no la vería más, su cuello estaba torcido, solo vio a Paradis que se acercaba conversando con Jimmi, que balanceaba en su mano un recipiente de plástico. Aún se agitó tratando de ver algo más en la tarde que se iba y vio las hojas de los árboles que caían y esta vez sí ruiseñores y alondras que volaban. (Ribeyro, 2010:757-758)

Hay un desenlace trágico, el fracaso del personaje (al que hemos aludido anteriormente en un sentido general que se clausura en el

¹⁸³ Señala Peter Elmore las paranoias de Diego Santos de Molina en “El marqués y los gavilanes”, las “perplejas exégesis” de Silvio en “Silvio en el rosedal”, la frustración de la familia Ribeyro en “El polvo del saber”, la “lectura equívoca de los signos ciudadanos” que hace Álvaro Peñaflores en “Terra incognita” (cfr. Elmore, 2002:219)

cierre, y que se explicita también en el interior del mismo mediante la alusión a la expresión “trató de” (intentó), y el fracaso de ese esfuerzo último (“pero no había nada que hacer, no la vería más”). Se produce también en el cierre la muerte del personaje protagonista, acontecimiento finalizador por excelencia.

No detectamos en el cierre la manifestación textual de una toma de conciencia por parte del personaje, pero sí un esfuerzo por acceder a algún tipo de concocimiento (“se agitó tratando de ver algo más en la tarde que se iba”). El cierre se encuentra además en tensión con la toma de conciencia que se produce en un momento anterior del relato, cuando el doctor comprende que ha sido presa de un engaño (si bien se trata de una toma de conciencia parcial, pues no se hace cargo de las dimensiones del mismo): “El doctor tomó asiento ante una mesa, pidió un café con leche y al tomar el primer sorbo se dio cuenta de todo: habían querido tener su firma, su firma para imitarla y cobrar los *travellers* robados” (Ribeyro, 2010:750).

Hay en el cierre una acumulación de referencias a acontecimientos o procesos finales de distinta índole, que acentúan la sensación de precipitación del final, corroborada por el espacio en blanco que sigue al punto final. Se dice, por ejemplo, que la tercera bala lo “detuvo” (frenar, pararse, inmovilizarse), y lo “derrumbó” (elemento cinético: caída; también “caían” las hojas de los árboles). Se hace referencia, además, a la tarde que se va: “la tarde que se iba” en el sentido de la tarde que termina o concluye (desde esta perspectiva, término del campo semántico final), y se deduce entonces que “anochece” (marcador temporal).

A los anteriores se suma la reiteración de partículas negativas, en una frase especialmente significativa del cierre, que describe el desenlace trágico acentuado por la imposibilidad de futuro: “no había nada que hacer, no la vería más”.

La estructura es circular: comparabilidad contrastiva y alusión final a detalles del principio. Comienza el relato, del modo

siguiente: “No eran ruiseñores ni alondras, sino una pobre paloma otoñal que se espulgaba en el alféizar de la ventana (...)” (Ribeyro, 2010:724), haciendo alusión al carácter mediocre, rutinario y fracasado del doctor Huamán, falto de sueños y de los altos vuelos o de la belleza que se asocia a los ruiseñores o alondras. En la última frase del cierre y del relato, se retoma este detalle: “vio (...) esta vez sí ruiseñores y alondras que volaban”. La expresión “esta vez sí” obliga al lector a la relectura del cuento para encontrar la mención anterior, y a interpretarlo desde esta comparabilidad contrastiva: en el momento plácido del inicio el personaje ve una “triste paloma otoñal que se espulgaba en el alféizar de la ventana” (un ave corriente, vulgar). Sin embargo, en el momento dramático y trágico final, el personaje, mientras muere, sí contempla “ruiseñores y alondras”.

Sólo para fumadores (1987)

Sólo para fumadores

Este relato no aparece fechado en esta edición. El narrador anónimo (cuento con fuerte carga autobiográfica, pues los avatares que le suceden al narrador se corresponden con la biografía ribeyriana), relata su experiencia vital ligada de modo inevitable al fumar. Desde el primer cigarro a los catorce o quince años, marca Derby, pasando por Lucky, Bisonte en Madrid, único lugar donde fuma al fiado. El narrador reflexiona sobre los escritores y el fumar, y rastrea en la historia de la literatura menciones al cigarrillo (Molière, Thomas Mann, Italo Svevo, André Gide). El narrador depende del cigarrillo para la ejecución de cualquier acto de su vida. Vende sus preciados libros para comprar tabaco. En París, desempeña varios trabajos para proveerse de techo, comida y cigarrillos como, por ejemplo, recolector de periódicos. Junto al enano Panchito (mecenas, generoso, finalmente delincuente) fuma Pall Mall y pasa días errantes por París.

La vida le lleva a Amsterdam, Amberes, Londres y Múnich. Tiene problemas de salud y mientras trabaja en la Universidad de Huamanga, lucha sin éxito contra su adicción. En París enferma gravemente y es ingresado, atendido siempre por su mujer. Ideará estratagemas para no dejar de fumar, y escribirá este relato quince años después, desde la isla de Capri, sin haber dejado de fumar. Lo termina despidiéndose del lector y partiendo en busca de cigarrillos.

Narrador en primera persona (con las consiguientes connotaciones de cercanía, credibilidad, etc.). El relato es en cierto sentido la confesión de una adicción sin afán moralizante y poblada de ironía. El narrador establece dos líneas en su discurso: la

particular, donde relata una vida dependiente del cigarrillo y las aventuras por conseguirlos (que tiene primacía en el relato), y otra más general, donde el narrador hace reflexiones o justificaciones “intelectuales” del fumar, primero aludiendo a los escritores que ya dieron cuenta del tabaco (“Entre escritores y fumadores hay un estrecho vínculo” (Ribeyro, 2010:791), y después buscando explicaciones generales al placer de fumar (“¿Qué tipo de recompensa obtenía del cigarrillo para haber sucumbido a su imperio y convertido en un siervo rampante de sus caprichos?” (Ribeyro, 2010:781), o “El cigarrillo sería así un sucedáneo de la antigua divinidad solar y fumar una forma de perpetuar su culto” (Ribeyro, 2010:784).

El protagonista de este relato no logra superar una adicción. Pero el desenlace es sólo aparentemente trágico, pues en realidad se produce más bien una victoria por parte del personaje, fumador empedernido, que logra mantener su adicción a pesar de los acosos de la enfermedad y del empeño de sus familiares y amigos¹⁸⁴. No parece siquiera adecuado ligar aquí el término trágico o su opuesto *happy end* al desenlace del cuento, pues no se plantea propiamente como la narración de una historia, sino como una confesión (“me propongo concluir esta confesión” (Ribeyro, 2010:785)).

Según Peter Elmore, se puede apreciar en “Sólo para fumadores” un claro recurso a la autobiografía, que aproxima este texto a los contenidos en el primer tomo de *La tentación del fracaso*, que aparecería unos años después (1992) y que evidencia “con ánimo

¹⁸⁴ Esta afirmación resulta ambigua, pues no deja de ser cierto que el personaje trata en varias ocasiones de dejar de fumar, pero incluso en las circunstancias más duras, vuelve a inventar estratagemas para hacerlo, y al final se muestra satisfecho y de nuevo ligado a su cigarrillo.

despejadamente confesional y humor entre autocrítico e indulgente, el predominio que la representación del yo y sus circunstancias alcanza hacia el término de la travesía literaria de Ribeyro” (2002:225).

Resulta clarificadora la visión del crítico acerca del final de este cuento. Puntualiza Elmore que lo que define “los contornos” de “Sólo para fumadores” no es la experiencia vital previa que actúa como detonante y como materia prima, sino lo que denomina “el acto y la práctica de enunciar”:

Los límites del relato –su principio y su cierre- dependen de la ceremonia de la narración, del desempeño de quien oficia el relato. De ahí que el texto –ese espectáculo de la palabra-acabe cuando los tiempos de la historia y del discurso se unen en la ingeniosa despedida del narrador. (2002:232-233)

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Este relato resulta paradigmático a la hora de mostrar la distinción que existe entre desenlace y cierre. El narrador explicita la intención de concluir el relato. “Todo debe tener un fin. Es por ello que me propongo concluir esta confesión”. (Ribeyro, 2010:785). Comienza aquí el desenlace (se anuncia la intención de aproximarse a una conclusión, y el lector debe interpretar los movimientos argumentales que siguen a esta declaración como parte de ese desenlace). Sin embargo, el lector es consciente de que el cuento no termina a continuación. En un momento posterior, al inicio del último párrafo, el narrador volverá a insistir en su pretensión de terminar, y situamos en ese momento del texto el inicio del cierre, al que siguen el punto y final y el espacio en blanco. El cierre puede citarse íntegramente, como hacemos a continuación, mientras que el desenlace queda distribuido a lo largo del relato (como hemos visto en esta ocasión, donde se explicita su comienzo varias páginas antes del final).

Enciendo otro cigarrillo y me digo que ya es hora de poner punto final a este relato, cuya escritura me ha costado tantas horas de trabajo y tantos cigarrillos. No es mi intención sacar de él conclusión ni moraleja. Que se le tome como un elogio o una diatriba contra el tabaco me da igual. No soy moralista ni tampoco desmoralizador, como a Flaubert le gustaba llamarse. Y ahora que recuerdo, Flaubert fue un fumador tenaz, al punto que tenía los dientes cariados y el bigote amarillo. Como lo fue Gorki, quien vivió además en esta isla. Y como lo fue Hemingway, que si bien no estuvo aquí residió en una isla del caribe. Entre escritores y fumadores hay un estrecho vínculo, como lo dije al comienzo, pero ¿no habrá otro entre fumadores e islas? Renuncio a esta nueva digresión, por virgen que sea la isla a la que me lleve. Veo además con aprensión que no me queda sino un cigarrillo, de modo que le digo adiós a mis lectores y me voy al pueblo en busca de un paquete de tabaco. (Ribeyro, 2010:791)

No se puede hablar de toma de conciencia en el cierre de “Sólo para fumadores”, aunque sí entender la situación final del narrador como el resultado de una súbita toma de conciencia que se produce anteriormente en el relato, cuando al contemplar por la ventana del hospital a unos obreros que descansan del trabajo comiendo y con aparente felicidad, el narrador siente envidia y “esta visión me salvó. Fue a partir de ese momento que estalló en mí la chispa que movilizó toda mi inteligencia y mi voluntad para salir de mi postración y en consecuencia de mi encierro” (Ribeyro, 2010:789).

Se incorpora un anuncio no paratextual del final “ético”: la fórmulas de despedida. El narrador se despide de sus lectores: “le digo adiós a mis lectores”.

Junto a ello, alusiones a acontecimientos o procesos finales: irse, “me voy”, y uso de términos del campo semántico ‘final’:

“final”. Acumulación de partículas negativas: “no” es mi intención, “no” soy, “ni” tampoco, “no” estuvo aquí. “Renuncio”.

La conjunción de coordinación (y) se sitúa al interior de la última frase: “(...) le digo adiós a mis lectores y me voy al pueblo (...)”, marcando la rotundidad del final.

En cuanto al final y marco, se produce la llegada al presente de la enunciación (“Enciendo otro cigarrillo”). Hay un cambio de la situación narrativa, con una mayor presencia explícita del narrador, que se identifica con el autor del relato, llevando al lector a una instancia extraficcional: “Renuncio a esta nueva digresión”, “digo adiós a mis lectores”).

La estructura circularidad se consigue mediante el paralelismo; alusión final a detalles del principio: “como dije al comienzo”.

Y, de nuevo, la sensación final de apertura, la relatividad del carácter conclusivo, puesto que se anuncia algo que ocurrirá en el futuro: el narrador se va al pueblo a comprar más cigarrillos.

Ausente por tiempo indefinido

Cuento sin fechar en esta edición. Mario se despierta una mañana con la conciencia de que está malgastando su vida. Lleva más de dos años acostándose al amanecer, hablando de literatura con sus amigos, y viviendo la bohemia limeña. No trabaja gracias a un anticipo que su madre le ha hecho de la herencia. Decide poner remedio a esta situación e irse sin avisar a nadie al viejo hotel de la Estación, en Chosica, antiguamente esplendoroso. Allí consigue recuperar la concentración y proseguir la novela empezada. Trabaja con ahínco y con fecundidad hasta que se encuentra en el pueblo a un viejo amigo, Oswaldo, que le embauca en una nueva noche de vino y conversación. Mario se despierta al día siguiente amargado por el

peligro que cree que entraña el haber sucumbido a una noche de disipación: Oswaldo amenaza con volver a buscarle todos los días. Mario dará orden en recepción de no dejar pasar a nadie y se empeñará en su encierro. Hasta que, una noche, tiran una piedra que rompe la ventana de su habitación, y en el andén descubre a su pandilla al completo, reprochándole, burlándose, reclamándole la vuelta. Les da la espalda y en los días siguientes consigue terminar su novela y descansar y disfrutar después. Hasta que decide emprender la relectura y descubre que el libro tiene momentos de innegable brillantez, pero que al final pierde el tono y carece de estilo. Ve en don Carlo, el dueño del lugar, un hombre creativo que consigue que sus amigos pasen allí tardes con sensación de eternidad, y decide que la vida no ha de dejarse a un lado sino asumirse para ser creativo. Vuelve a Lima, abre las ventanas, toma una copa, escucha música alta y espera a sus amigos.

El narrador en tercera persona y parcialmente omnisciente perfila el retrato del protagonista. Desde las variables de análisis que hemos manejado para la realización de este estudio, respondería de nuevo a un modelo de personaje reiterado en la cuentística ribeyriana que: a) tiene una rutina que le insatisface, b) se aventura a salirse de ella para provocar una transformación c) fracasa en este intento y retorna a la situación inicial. Este planteamiento circular acentúa la idea de que a Ribeyro le interesa la trama interior o psicológica. ¿Qué ha sucedido? Después del fracaso, desde un punto de vista externo, nada. Podría decirse, también en esta ocasión, que el acontecimiento del relato es el reconocimiento, el momento en el que el personaje tiene una revelación sobre la naturaleza de la vida y de la labor creativa, lo que le animará a regresar al marco inicial del relato, pero transformado él íntimamente de algún modo. ¿Qué ha sucedido, que

Mario ha fracasado en su intento de escribir una obra maestra? No, que se ha dado cuenta de que es posible llevar una vida creativa sin escribir.

Del análisis que Peter Elmore realiza de este relato nos interesa destacar dos cuestiones: la primera, que en esta ocasión sólo citaremos pero que nos sirve como apoyo ilustrativo de nuestra conclusión final, es el hecho de que, para referirse a la intuición que le sobreviene a Mario ante la contemplación de la tortuga en el jardín, Elmore utiliza el término “epifanía”¹⁸⁵. La segunda, que el autor se refiere de manera indirecta al recurso de la comparabilidad contrastiva que señalaremos a continuación. Así, afirma Elmore que “el recorrido que llevó al personaje de su vivienda miraflores al hotel campestre se cierra con el retorno, pero al malestar del principio lo sustituye ahora el deseo y la esperanza del reencuentro” (2002:236).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Fue una tarde, cuando aburrido descendió al bar del hotel, que lo supo. En el mostrador pidió un agua mineral mientras observaba displicentemente a los parroquianos. Don Carlo, el dueño del local, estaba allí con sus amigos, jugando a los naipes, conversando, riendo. Al verlo servir, agasajar, con tanto calor, desinterés y elegancia le pareció comprender algo: que era posible llevar una vida creativa sin escribir jamás una línea. Don Carlo era un creador, pero de algo tan fugitivo y precioso como eso que ocurría ante su vista, el momento feliz. Ese albergue baldío, por el que nadie daba un céntimo, se convertía gracias a don Carlo en un templo resplandeciente donde los íntimos que venían todas las tardes creían durante unas horas estar en contacto con la eternidad, es decir, con el olvido.

¹⁸⁵ A fuerza de observar a la tortuga el personaje intuye que ésta constituye una metáfora de su vida estéril. “Esa epifanía negativa –escribe Elmore tras citar el pasaje del cuento correspondiente– es el preámbulo de un vislumbre positivo, regenerador (...).” (2002:235)

En un instante Mario estuvo en los altos. Tirando en su valija sus enseres descendió a la recepción, pagó la cuenta y tomó un taxi en la carretera. Llegó a Miraflores al anochecer. Dejando su equipaje en un rincón encendió todas las luces de su departamento, abrió de par en par la puerta y las ventanas, colocó a todo volumen un disco en el aparato, se sirvió un trago y sentándose en su butaca se puso a esperar a sus amigos. (Ribeyro, 2010:805-806)

Podría hablarse de desenlace trágico desde el punto de vista de la trama exterior: el personaje se siente que malgasta su vida, trata de cambiarla, y no consigue su propósito, vuelve al marco inicial. Pero aquello que provoca que el lector cambie de perspectiva es la toma de conciencia por parte del personaje. El protagonista “una tarde (...) lo supo”, “le pareció comprender algo”. Como ya hemos anotado anteriormente, el personaje tiene una revelación sobre la naturaleza de la creación, y esta visión le hace volver al marco inicial. Podría hablarse de circularidad: hay un regreso, una vuelta a la situación del principio (a la casa, a los amigos), pero la toma de conciencia ha provocado un cambio en el tono del relato. Hay una comparabilidad contrastiva entre la situación inicial y la narrada en el cierre. El personaje realiza al final las mismas actividades que antes, pero con una sensación triunfal que se ilustra en el cierre mediante el uso de recursos terminativos que acentúan la relatividad del carácter “concluso” del texto y que transmiten vitalidad y optimismo: Mario “encendió todas las luces de su departamento”, “abrió de par en par la puerta y las ventanas”, colocó “a todo volumen” la música). Hay además un anuncio de lo que ocurrirá en el futuro (vendrán los amigos), junto a los que se detectan procesos o acontecimientos finales: “descendió” (de los altos), llegó a Miraflores “al anochecer”.

Té literario

Cuento sin fechar. Adelinda Velit organiza un té en su casa para recibir como invitado a Alberto Fontarabia, un famoso escritor al que conoció de niño porque era hijo de los vecinos mientras ella estaba casada con Bobby. Después Bobby murió y ella vio a Alberto años después, cuando asistió a una conferencia que daba en Lima. Le puso una cariñosa dedicatoria: “Para Adelinda, mi inolvidable vecina”. Ahora el escritor está de vuelta en Lima y le espera con todo preparado junto a dos viejas señoras, doña Zarela y Rosalba, su sobrina Sofía y los Noriega. El escritor se retrasa y cuando finalmente la sobrina llama a su casa, descubre que éste no sabe nada de la reunión y tampoco recuerda a Adelinda. Adelinda vuelve al salón y, perdida su ilusión, parece una vieja más entre las demás.

Narrador en tercera persona, narrador testigo que se desdibuja en varios pasajes del relato, al cederle la voz a los personajes, pues hay una amplia presencia de diálogo.

El personaje protagonista es Adelinda, una mujer ya mayor que pone toda su ilusión en la visita del escritor admirado y aprendido de memoria, y tal vez amado. Al saber que no va a acudir, el personaje “se oscurece”, pierde brillo. Se trata de un personaje que fracasa, que busca y encuentra ausencia, que pone su ilusión en algo que no se produce y que ha inventado. Pierde su última esperanza, y el cuento es la historia de una frustración, acentuada por la espera.

Peter Elmore destaca que el motivo de la espera¹⁸⁶, en medio del cual se desarrolla el cuento, sirve para preparar lo que

¹⁸⁶ Los personajes de “Té literario” esperan al escritor Alberto Fontarabia, autor de la novela *Tormenta de verano*. Según Elmore, esta novela comparte argumento y personajes con *Crónica de San Gabriel*, y por ello es fácil considerar al escritor ficticio un *alter ego* del propio Ribeyro (Cfr. 2002:237). Desde esta perspectiva, podríamos interpretar las reacciones lectoras de los distintos asistentes a la reunión como posibles reacciones

llama el anticlímax del desenlace. Al sobrevenir el desenlace, cristaliza en “la imagen reveladora y patética del final la soledad de la lectora que ve frustrado su encuentro con el escritor” (2002:238).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

-¿No viene, entonces?

¿Quién preguntaba eso? ¿Por qué esa voz tan cascada?

-Eso está muy oscuro, tía –dijo Sofía encendiendo la lámpara del corredor.

El brusco resplandor iluminó a Adelinda, pero a una Adelinda que era una Zarela más, una vieja más.

-Te manda miles de besos, me dijo su mamá... Dice que le perdones, Adelinda. Está apenadísimo... pero su indigestión, tía... Dice que la próxima vez..., cuando regrese de París...

-Gracias –dijo Adelinda-. Gracias, Sofía, gracias. Sin duda debe sentirse muy mal. Dame el brazo, por favor. Pasemos a tomar el té. (Ribeyro, 2010:818)

El cierre se inicia con una pregunta de la protagonista (“¿No viene entonces?”), y la respuesta implícita a esa pregunta y de la que el personaje se hace cargo en ese momento, provoca un cambio radical que el narrador describe explícitamente: “El brusco resplandor iluminó a Adelinda, pero a una Adelinda que era una Zarela más, una

imaginadas por Julio Ramón Ribeyro de cara a su propia obra. Señala Elmore que “las lectoras que mejor advierten la índole subjetiva y existencial de la obra son la tía y la sobrina” (2002:237). De cara al estudio que nos ocupa, podemos interpretar la simpatía esta su perspectiva, que se advierte efectivamente en el texto, como otro refuerzo más de nuestra lectura de los relatos ribeyrianos como volcados en el final hacia la interioridad del personaje.

vieja más”. El personaje, que se había definido anteriormente en contraste al resto (elegante, sin alardes formales, cultura integrada y no expuesta como postizo) se homogeniza al perder la esperanza de la visita. El desenlace es trágico, hay un fracaso de las expectativas y una toma de conciencia por parte del personaje principal, Adelinda, y de su sobrina, cómplice de su descubrimiento, al igual que el lector.

En cuanto a los efectos acústicos y visuales, se produce una sensación particularmente intensa: “brusco resplandor”. Se advierte la relatividad del carácter concluso. Hay alusiones al futuro incierto: “Dice que la próxima vez... Cuando regrese de París...”). El uso de la alusión al futuro incierto en este relato muestra la versatilidad de los recursos terminativos, que el autor puede utilizar variando su significado original: de este modo, elementos que, situados al final, señalan claramente una apertura y una relatividad del carácter concluso, como es el caso de “la próxima vez”, “cuando regrese”, no indican en este final ribeyriano el significado de un futuro que se abre o que sucederá, sino más bien el cuento queda completamente clausurado y no hay margen de esperanza para que esos futuribles se cumplan.

La solución

Cuento sin fechar. En una reunión de amigos, estos le piden al escritor Armando que cuente qué está escribiendo. Él les habla de un relato cuyo protagonista desconfía de su mujer por primera vez en veinte años de matrimonio y descubre que no tiene únicamente un amante, sino cuatro. Celoso y desesperado, se debate entre sus posibilidades. Armando las va exponiendo (hacer que los amantes se descubran y se maten entre ellos, desaparecer de casa, echar a su mujer de casa, divorciarse, continuar de la misma manera...) y los amigos van opinando acerca de cuál será la mejor solución y la que

debería adoptar Armando para su relato inacabado. Cuando se van los invitados Berta, la mujer de Armando, se acuesta, y éste se queda trabajando sobre el texto. Al volver a la cama observa a Berta dormir y le pega un tiro en la nuca.

Narrador en tercera persona, ausente en el relato, que consiste en un diálogo en el que las voces intercaladas de los personajes van dando forma a la trama ficticia. Sólo cuando termina la conversación irrumpe en el texto el narrador, en tercera persona, narrador testigo, que conducirá la trama hasta su final. Este cuento de Julio Ramón Ribeyro recuerda al paradigmático relato “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, donde también el relato de ficción leído por el personaje acababa solapándose con la realidad intraliteraria.

Según Peter Elmore, este cuento evoca a Maupassant por el giro imprevisto que define su final:

El motivo estructural del relato es la charla de salón y los personajes son burgueses refinados que, con ánimo frívolo e ingenioso, interrogan a un escritor sobre un cuento cuyo tema es la infidelidad. El examen de varios desenlaces prepara —o, si se quiere, aplaza— el lance último del cuento, que hace del cuentista interpelado y de su esposa los protagonistas reales del argumento bosquejado por aquel. En ‘La solución’, el recurso de la simetría permite dramatizar, como en un juego de espejos, los vínculos entre la imaginación literaria y la experiencia directa: el gesto letal de Armando, el escritor, que vuelve acto empírico lo que había sido hasta ese instante una operación simbólica, ilumina la distancia que separa la estructura de la acción, pero resalta también el terreno común donde se asientan ambas. (2002:236)

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Berta se retiró y Armando se dirigió a su escritorio.

Largo rato estuvo revisando su manuscrito, tarjando, añadiendo, corrigiendo. Al fin apagó la luz y pasó al dormitorio. Berta dormía de lado, su lámpara del velador encendida. Armando observó sus rubios cabellos extendidos sobre la almohada, su perfil, su delicado cuello, sus formas que respiraban bajo el edredón. Abriendo el cajón de su mesa de noche sacó su revólver y estirando el brazo le disparó un tiro en la nuca. (Ribeyro, 2010:830)

Desenlace trágico, de muerte. Armando mata a Berta pegándole un tiro en la nuca. La potencia terminativa de este recurso, que ya en sí mismo consiste en el final por antonomasia, que es la muerte, viene dada por el hecho de quedar el motivo concentrado en la última frase. Se refuerza de este modo el efecto sorpresa y la resonancia del final. Se produce una toma de conciencia: el personaje descubre el final (un final que antes desconocía: “Para ser justos, yo tampoco lo sé [la solución que adoptará Pedro). El relato no está terminado” (Ribeyro, 2010:821), un instante antes de que éste se dé a conocer al lector (mientras “estuvo revisando su manuscrito, tarjando, añadiendo, corrigiendo”).

El inicio del cierre queda claramente señalado en este relato porque hay un cambio del modo discursivo y se inicia un pasaje final narrativo, que contrasta con el discurso directo utilizado en el resto del cuento. Esta variación del tipo discursivo acentúa la sensación de final y la sensación conclusiva, pues al modo narrativo se asocian la acción del cuento y la progresión de la trama. Este evidente sentido de final queda acentuado, en este caso, por la presencia de un término del campo semántico ‘final’, el adverbio “al fin”. Podríamos también considerar como actividad finalizadora el apagar la luz (“apagó la luz”), que significativamente se encuentra inmediatamente después

del adverbio “al fin”. Pero, se matiza su fuerza terminativa mediante el contraste posterior con la luz encendida del velador de Berta.

Escena de caza

Cuento sin fechar. El narrador va a cazar palomas en compañía de su primo Ronald y los hijos de ambos, Harold y Ramón. Su idea inicial es acampar en el lugar escogido y esperar al alba, pero Ronald cae en la cuenta de que es el aniversario de la muerte de su padre, George, gran cazador, y que se celebra una misa nocturna. Emprenden al día siguiente entonces el camino, y numerosos contratiempos (sucesivas paradas durante el viaje, una avería, la hora, el calor, la inexperiencia) les impiden terminar con una buena partida de caza. Al regresar, Ronald recuerda un dormidero de palomas al que solía ir con su padre. Se detienen allí, y en la penumbra suenan los disparos. Las presas son innumerables. Durante el trayecto de vuelta, el narrador descubrirá que ninguno de ellos ha disparado un solo tiro, sino que lo ha hecho lo que Ronald llama “la quinta sombra”.

El narrador es en primera persona. Como ya hemos apuntado en otras ocasiones, en la gran mayoría de los relatos fantásticos de Julio Ramón se utiliza la primera persona, cuya connotación de cercanía, autoridad y verosimilitud actúa en beneficio del funcionamiento de la fantasía, cuya naturaleza depende de la aceptación por parte del lector de dicha fantasía. Este relato resultaría paradigmático del modo en que Julio Ramón Ribeyro hace uso en sus relatos de la fantasía¹⁸⁷. El único hecho fantástico, situado

¹⁸⁷ Es pertinente recordar, a este respecto, la cita ya recogida anteriormente, en la página 68, donde Adolfo Bioy Casares definía la tendencia realista de 434

significativamente al final, obliga a una relectura del resto del relato teniendo en cuenta esta nueva clave interpretativa.

Podría decirse que el personaje protagonista y narrador se identifican en este relato, pero la acción es llevada a cabo siempre por el grupo de personajes (el narrador, su primo Ronald y los hijos de ambos). El narrador adquiere protagonismo al final, pues es a él a quien se le revela algo que desconocía (reconocimiento). El padre de Ronald, George (¿la quinta sombra?), a pesar de estar muerto, constituye una presencia repetida en el cuento: se cancela la hora prevista para la salida por la misa que conmemora su muerto, el narrador lo recuerda insistentemente a lo largo del cuento. “¡Si tu abuelo, el tío George, nos viera!” (Ribeyro, 2010:832), “Tu abuelo George no hubiera dejado escapar esa presa” (Ribeyro, 2010:833), “Eso nunca hubiera hecho el tío George” (Ribeyro, 2010:833), “Estás igualito a tu papá” (Ribeyro, 2010:834). El personaje de George es traído al relato mediante la mención y el recuerdo de otros personajes. Pues a las alusiones del narrador se añaden las de Ronald, siempre en referencia con el dormitorio de palomas que les proporcionará innumerables presas: “Una vez me trajo papá” (Ribeyro, 2010:836), “Fue la última vez que vine a cazar con papá” (Ribeyro, 2010:836).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Cuando partimos, la noche había caído. Ronald conducía velozmente por la sinuosa pista de tierra, muy inclinado sobre el timón, sorteando diestramente las curvas, sin despegar los labios. Atrás, los chicos, luego de parlotear un rato, se habían quedado dormidos. Solo cuando cruzamos la tablada y llegamos a la autopista abrió la boca.

-Nuestro honor quedó a salvo. ¿No te parece? Ha sido una buena batida.

-Gracias a ti –dije.

-¡Vamos, vamos, déjate de cumplidos! Tú sabes bien que ni tú ni yo hemos disparado un solo tiro.

-¿No? ¿Entonces quién?

-La quinta sombra..., la que se desprendió de mí o la que sigue apostada allí, sin que pueda moverse nunca, en el dormidero.”
(Ribeyro, 2010:837)

En el cierre de este relato se hace alusión al desenlace de lo que a lo largo de este estudio hemos denominado trama externa: “Nuestro honor quedó a salvo. ¿No te parece? Ha sido una buena batida”. La pretensión inicial de los personajes (cazar), se ha logrado con éxito. Pero las líneas que siguen provocarán de nuevo el cambio de perspectiva por parte del lector, pues muestran que lo que se ha querido contar no es el éxito o fracaso de la caza, sino el desvelo de un elemento fantástico que empaña el éxito de la trama externa (pues no son ni Ronald ni el narrador quienes han protagonizado ese triunfo) y pone de manifiesto un misterio fantasmal que no se explica porque se interpone el punto y final. Hay relación entre este final ribeyriano y otros anteriores en cuanto a este giro final que lleva la atención del lector hacia otros lugares que los planteados al inicio del cuento. Dada la naturaleza del cierre, pasaríamos de proponer un *happy end* como desenlace (la exitosa consecución del objetivo señalado al inicio), y hablaríamos, sin embargo, de una toma de conciencia como recurso terminativo clave de estas líneas: al narrador se le revela un misterio (el hecho de que ninguno de ellos ha disparado, sino que lo ha hecho la quinta sombra), que queda sin explicación.

A este descubrimiento final (el personaje descubre algo sobre lo sucedido que desconocía, y que sin embargo intuía, “¿Era la voz de Ronald? Pero ¿dónde estaba?” (Ribeyro, 2010:836), “Volteé la cabeza, pero no distinguí sino sombras” (Ribeyro, 2010:837), “(...) y Ronald, imprevistamente, detrás de mí” (Ribeyro, 2010:837)) se une el marcador temporal de la noche (“la noche había caído”), y la ampliación temporal (recurso epilógico) mediante el término “nunca”.

Hay ironía en el hecho de que Julio Ramón Ribeyro no destape hasta el cierre el motivo real del relato. Ni tan siquiera lo anuncia en el título, para lograr la circularidad que utiliza en otros cuentos. Sorprende de este modo al lector, y calla después necesariamente acerca de la revelación final. Se podría afirmar, en este sentido, que estamos ante un final “abierto”, y que sin embargo en el personaje se ha producido ya la transformación interior o psicológica al desvelársele la procedencia misteriosa de los tiros.

Conversación en el parque

Cuento sin fechar. Dos locos, antiguos compañeros del colegio, conversan en un banco del parque de Miraflores (Salazar). Alfredo habla sin parar, mientras que Javier responde escuetamente e inserta continuamente su risa: “BRUBRUBRUBRU”. Alfredo intenta en vano descubrir por qué a Javier le llaman “diablito”.

Narrador en tercera persona. El narrador comparece al inicio del relato situando a los personajes. Después se retira y durante el resto del relato no vuelve a aparecer, pues este consiste en el diálogo entre los dos personajes presentados al comienzo.

Los dos personajes que protagonizan “Conversación en el parque” responden al prototipo ribeyriano de personajes olvidados, sin voz, personajes en una situación de marginación y miserable: dos locos que conversan en un banco. Nos encontramos ante una nueva

historia de fracaso. Alfredo no logra resolver la obsesión que le ronda desde hace años: ¿por qué a Javier le dicen “diablito”? De nuevo, si atendemos a la clasificación signos de ser, signos de acción, signos de relación, deducimos que: a) los personajes parten de una situación conflictiva o dura (la locura, la marginación), b) su actuación se limita a la conversación y c) hay un fracaso en el intento de establecer una relación (entre ambos y, por extensión, con el mundo exterior): Alfredo quiere que Javier le revele algo (busca el sentido), y esa revelación no se produce (encuentra una repetida ausencia).

En el resumen del argumento que de este cuento hace Jorge Coaguila en *Las respuestas del mudo* (Ribeyro, 2009:387), identifica como loco a Javier. Pero consideramos que también Alfredo está loco. Así lo identifica Javier, que cuando Alfredo habla del viejo que junto a ellos da vueltas en redondo como “loco, es lo menos que se puede decir” (Ribeyro, 2010:838), afirma “como nosotros” (Ribeyro, 2010:838). Se hacen también referencias al hecho de que Alfredo vive internado en un asilo donde no llegan los periódicos (“tú sabes que allá nos dan solo uno y a veces de la semana pasada”, Ribeyro, 2010:843), a que está en este momento de permiso, y a las pastillas que ha de tomar. La prueba definitiva de su locura la ofrece él mismo después: “A mí el neurólogo ese me reventó para siempre. Mira mi frente, ¿se ven las huellas de la operación?” (Ribeyro, 2010:848).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Sí, me verás aparecer en lo oscuro, siempre con la misma pregunta. Porque solo cuando la respondas te sentirás bien; solo cuando reveles lo que hasta ahora escondes en lo más hondo de ti, diablito. (Ribeyro, 2010:849)

Decidimos situar el inicio del cierre de “Conversación en el parque” en este punto determinado, y no al inicio del último parlamento del personaje por dos motivos: Al encontrarse intercalado en el interior de esta intervención un fragmento en verso, visualmente y tipográficamente quedan destacadas estas últimas líneas en prosa con claro valor finalizador. El lector sabe mediante un simple golpe de vista que el texto no termina después del poema, lo que le resta a éste potencia finalizadora.

Asimismo, al iniciarse este último segmento del texto con el adverbio afirmativo “sí”, referido a lo relatado anteriormente y seguido por una coma, se refuerza la sensación de que nos encontramos (ahora sí, y no antes) ante el inicio de la conclusión del texto.

En cuanto al desenlace, nos encontramos ante un final abierto, proyectado hacia el futuro. Este futuro queda paradójicamente definido en el cierre como un tiempo verbal despojado de toda esperanza. Hay una vista hacia el futuro, pero no se muestra éste como un porvenir que ofrece varias alternativas (puede traerse a colación aquí el cuento “Los gallinazos sin plumas”, donde en el cierre se abre también la puerta al futuro, pero este aparece retratado como una gigantesca mandíbula dispuesta a engullir a los personajes). El uso del recurso epilógico de ampliación temporal: “siempre”, lleva a pensar en la eternidad. La utilización, inmediatamente después, del adjetivo de identidad “mismo”, refuerza la sensación de un previsible “eterno retorno de lo mismo”, que no deja margen al lector para imaginar grandes avances o cambios definitivos después del punto final.

Junto a estos, puede destacarse la presencia del marcador temporal: “lo oscuro”, la noche. Y, en cuanto a las construcciones sintácticas, se produce una retardación del final de la última frase

mediante la intercalación del segmento: “solo cuando reveles lo que hasta ahora escondes en lo más hondo de ti”.

Nuit caprense cirius iluminata

Fechado en Capri, el 17 de septiembre de 1993. Único relato fechado del volumen, junto a “La casa en la playa”. Fabricio llega a Capri para disfrutar de sus vacaciones a mediados de septiembre. Su mujer y su hijo ya han regresado a París, y él se dispone a instalarse en la rutina que desde hace años sigue en aquel lugar. Una mañana, como de costumbre, hojea los periódicos en el Gran Caffè de la Piazzeta, cuando ve a una mujer que atrae su atención: se trata de Yolanda, un antiguo amor de juventud que se truncó por las malas artes de la amiga celosa de ella, Milagros. La sigue, se reencuentran y tienen una aventura en casa de Fabricio. A la mañana siguiente, ella se ha marchado y él la busca en el hotel donde le había dicho que se alojaba: no hay nadie registrado con ese nombre, y al final del cuento se instala una misteriosa sensación de ambigüedad: confundido, Fabricio recorre la vía Tragara y se detiene ante un arco. Siente que cruzarlo es un modo de volver al pasado, y al llegar a su casa encuentra una nota firmada con una inicial confusa.

El narrador en tercera persona es testigo parcialmente omnisciente, que traslada la interioridad del personaje de Fabricio, sus recuerdos, elucubraciones y deseos.

El personaje protagonista de este relato está marcado por un pasado fantasmal al que persigue. Reconoce a Yolanda (“Exaltado una vez más por este descubrimiento que era al mismo tiempo un presentimiento” (Ribeyro, 2010:870) y su aventura con ella será el

punto hacia el pasado ya perdido: “cruzar el arco era una manera de volver al pasado para revivir lo ocurrido o rehacer lo que no ocurrió” (Ribeyro, 2010:870)). Estos movimientos concluyen con una ambigua sensación de fracaso, pues el personaje termina “una vez más decepcionado”.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Fabricio quedó apoyado en la puerta del *living*, una vez más decepcionado. Al fin dio un paso para entrar, cuando Mina le pasó la voz desde la verja.

-Encontré algo bajo el sofá, *signore* Fabricio. Lo he dejado sobre la *tavola*. *A rivederci*.

Al entrar al *living* Fabricio distinguió sobre la mesa de centro un objeto que resplandecía en medio de las revistas y los ceniceros de mayólica: la boina verde. La tomó entre sus manos, la estrujó, aspiró su olor, el olor de Yolanda y un olor más sutil que parecía venir de mucho más lejos. De su interior cayó un pequeño papel.

Recogiéndolo leyó:

‘Tu as rougi le bout de mes jolis seins roses.’

Y más abajo una inicial confusa que podría ser una Y o una L. (Ribeyro, 2010:870)

Nos encontramos ante un desenlace trágico, de decepción o frustración frente a las ambiciones iniciales. El personaje se identifica con su pasado, y en este sentido puede hablarse de una cierta toma de conciencia, pero en cualquier caso de una toma de conciencia extraña y ambigua, enmarcada en un clima fantasmal.

En el cierre se alude a acontecimientos o procesos finales: pararse, inmovilizarse, “quedó apoyado”, y encontramos la construcción sintáctica que introduce

La conjunción de coordinación (y) al principio de la última frase: “Y más abajo...”.

El cuento tiene una estructura circular: se hace una alusión final a un detalle citado anteriormente en el texto, y se produce un significativo cambio del tiempo gramatical. Fabricio encuentra una nota de Yolanda que dice “Tu has rougi le bout de mes jolis seins roses”, en relación al verso de Apollinaire que a Fabricio, años después de su desencuentro, le trae a la cabeza su historia con ella: *Je rougirais le bout de tes jolis seins roses*, verso citado en la página 855, después en la 867 y, por último, en la 870, en el cierre, pero esta vez transformándose el tiempo verbal del futuro imperfecto al pasado perfecto y cambiándose también la persona gramatical, que pasa de la primera del singular a la segunda del singular: *Tu has rougi*. Esta alteración, además de crear el efecto de circularidad, contribuye a la clausura del texto, pues “cierra” aquello que estaba abierto, señala que ya ha sucedido lo que se había planteado como un futuro inexistente. Además, este juego entre futuro y pasado acentúa la sensación de ambigüedad y extrañeza que se instala al final de este relato y a la que ya nos hemos referido anteriormente.

La indeterminación de las iniciales al final de la nota y la puesta en cuestión de la historia contada, constituye una señal de incertidumbre que convive con la clausura antes citada, acentuando la relatividad del carácter “concluso” del texto. El “misterio” planteado queda de nuevo sólo expuesto, no resuelto, y el narrador calla sin pronunciarse, una estructura narrativa y temática que ya hemos identificado como de uso frecuente en relatos de Julio Ramón Ribeyro analizados con anterioridad.

La casa en la playa

Cuento firmado en Barranco, en 1992. Ernesto y Julio, el narrador, se encuentran en Lima un verano y deciden ejecutar su viejo proyecto de buscar una playa desierta donde construir su casa y retirarse. Su primera expedición en busca del lugar apropiado la hacen a Conchán, y resulta un fracaso. Fracasarán también en sus siguientes expediciones a lo largo de los años siguientes. Vuelven a Europa, donde residen, y durante un tiempo abandonan el asunto, pero lo retoman de nuevo proponiéndose ir hacia las playas del Norte. Ante la duda de Julio de que sucederá si de nuevo no lo encuentran, Ernesto responde que no importa, que entonces la casa sólo existirá en su imaginación y será por ello indestructible.

El relato está protagonizado por los dos amigos, Ernesto y Julio. Son personajes que quieren encontrar un lugar donde estar “más cerca de la naturaleza y de nosotros mismos” (Ribeyro, 2010:871). Este cuento, por la temática a la que se enfrentan los personajes, podría considerarse paradigmático de la problemática que representa el personaje de Julio Ramón Ribeyro: la incapacidad de identificación con el entorno, la búsqueda siempre insatisfecha y el fracaso repetido de las esperanzas del personaje: “No puede ser posible que no exista un lugar, nuestro lugar” (Ribeyro, 2010:898). La solución que se ofrece al final será el idealismo: existir en la mente, sin correspondencia con la realidad, pero de modo indestructible por su inmaterialidad.

Según Carlos Schwalb (University of Richmond), quien analiza este relato en el artículo “Julio Ramón Ribeyro y ‘El llamado del desierto’”, esta búsqueda del lugar primitivo refleja un tema recurrente en la narrativa ribeyriana: “el afán de muchos de sus personajes de buscar un refugio ideal que los proteja contra un mundo absurdo o incomprensible, y que les permita al mismo tiempo, como en un acto purificador, un mítico encuentro consigo mismos o con la

naturaleza” (1996:161). Como personajes pertenecientes a este grupo señala Schwalb a Álvaro Peñaflores en “Terra incognita”, para quien su casa y sus libros se han convertido en “el refugio ideal para un hombre desapegado de toda ambición personal”¹⁸⁸, a Silvio Lombardi en “Silvio en el rosal”, que se refugia en su hacienda tarameña, a Mario en “Ausente por un tiempo indefinido”, que se refugia en un hotel para escribir su obra maestra, a Memo García en “Tristes querellas en la vieja quinta” y a don Diego Santos de Molina, que al final se recluye para siempre en su dormitorio.

De cara al propósito de nuestra investigación, lo que nos interesa de esta búsqueda de refugio del personaje Ribeyriano son las implicaciones que reverberan en el personaje. Al buscar, el personaje encuentra ausencia (los protagonistas de “La casa en la playa” no hallan el refugio físico añorado en ninguna de las cinco expediciones que emprenden), y este fracaso da paso en el caso de los personajes antes citados al encuentro de una verdad de tipo psicológico. El personaje busca una respuesta fuera de sí mismo y termina encontrándola (si acaso) al volcarse sobre su propia interioridad.

“Es interesante notar que la verdad para Silvio y para Mario se manifiesta como una epifanía o iluminación repentina”, afirma Schwalb¹⁸⁹, y destaca más adelante que en el momento en el que los cuatro personajes de “La casa en la playa” vagan por el desierto y sienten su embrujo, se produce en ellos una “apertura hacia el cosmos

¹⁸⁸ En P. MÁRQUEZ, Ismael y FERREIRA, César (eds.): *Asedios...*, p.547.

¹⁸⁹ En: P. MÁRQUEZ, Ismael y FERREIRA, César (eds.): *Asedios...*, p.164. Nótese que, como ya hiciera Peter Elmore en la alusión que quedó recogida en páginas anteriores, Carlos Schwalb utiliza de nuevo el término “epifanía” para referirse, en esta ocasión, a la manera en la que los personajes ribeyrianos aprehenden la “verdad”.

infinito y, también, en el espejo del microcosmos, hacia el interior”¹⁹⁰.

Este giro se conecta con la constatación final de que el lugar de la búsqueda sólo existe en la imaginación, que se perfila como la única alternativa o resistencia al fracaso. En el cierre de este cuento a la resolución de emprender una nueva excursión se le añade la sospecha del fracaso y el reconocimiento de que el lugar de aquella esperanza tal vez sea la imaginación. Como afirma Javier de Navascués, al final de este relato “la casa ideal, proyectada hacia el futuro, adquiere características irreales” (2004:49)

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Y en el acto resolvimos volver a las andadas y emprender una nueva excursión en busca de la playa desierta donde construir nuestra casa.

-¡Iremos esta vez hacia el norte! –dijo Ernesto eufórico-. Me han hablado de lugares increíbles. Iremos caleteando. No puede ser posible que no exista un lugar, nuestro lugar.

-¿Y si no lo encontramos?

Ernesto quedó pensativo.

-¡Qué importa! –dijo muy serio-. Si no encontramos la playa desierta, nuestra casa solo existirá en nuestra imaginación. Y por ello mismo será indestructible.

Días más tarde rodábamos rumbo a las playas del norte. (Ribeyro, 2010:899)

¿Se puede hablar de un desenlace trágico en “La casa de la playa”? Sí, en el sentido de que llega el final del cuento y los personajes no han encontrado lo que buscaban, hay un fracaso que además ha sido repetido a lo largo de todo el relato. No, si atendemos a la relatividad del carácter “concluso” de este texto (hay un anuncio de algo que ocurrirá en el futuro, “Iremos esta vez hacia el norte” y se anuncia un

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p.165.

nuevo comienzo, señalado por la utilización del verbo “emprender”, perteneciente al campo semántico de “empezar”). Termina el relato y los personajes continúan su camino.

No se le ofrece al lector la respuesta definitiva y, sin embargo, como sucede en otros cuentos de Ribeyro, la connotación clásica de la alusión al futuro, que es la esperanza, la apertura a diversas posibilidades, aparece constreñida, limitada por el fracaso continuado que se ha relatado y que hace prever que volverá a producirse, tratándose de los mismos personajes y la misma empresa. Esta idea queda reforzada por la conclusión meditativa (recurso epilogo) del personaje, que responde a la pregunta de “¿Y si no lo encontramos?”, ¿y si fracasamos de nuevo? Entonces la casa existirá en nuestra mente y será indestructible. Esa esfera alejada de la realidad tangible parece ya proponerse e intuirse como la única vía del éxito de las aspiraciones de los personajes. ¿Hay toma de conciencia? Sí, pues podría interpretarse que la respuesta final de Ernesto supone un descubrimiento para Julio (y tal vez también para Ernesto, que queda “pensativo” antes de responder). Parece que ambos comprenden la naturaleza utópica del objeto de su búsqueda, lo que no les detiene.

Relatos santacrucinos (1992)

Mayo 1940

Cuento sin fechar. La ciudad de Lima, entonces una ciudad limpia, apacible y familiar, sufre un terremoto en mayo de 1940. Al narrador anónimo y a su hermano les sorprende a la salida del colegio. Consiguen llegar a casa donde su madre respira aliviada al verlos. Allí escuchan por la radio las noticias de las muertes y de las zonas más afectadas, y esperan al resto de la familia. La madre nerviosa enciende velas a la virgen de la Inmaculada. Llegan la hermana mayor y después la menor. Sólo falta el padre, que por fin hace su aparición. Se relaja la tensión y, al ver la casa en pie, el padre dice que edificará un segundo piso. El narrador reflexiona al final del cuento sobre cómo aquel terremoto no destruyó la casa pero marcó el fondo de los seres y las cosas. Se da cuenta de que allí acabó su infancia y comenzó a cambiar la ciudad de Lima.

“Mayo 1940” es el primer cuento del volumen *Relatos santacrucinos*¹⁹¹. Encontramos un narrador en primera persona (con las consiguientes connotaciones de proximidad, credibilidad, etc.). A través de él asistimos a los hechos y al comportamiento del resto de personajes. Es narrador testigo. Pero, al final del relato, se produce un cambio de la situación narrativa, con una mayor presencia explícita

¹⁹¹ Volumen que, en palabras de Peter Elmore, “recobra, con un tono afable al que trabajan tanto el humor como la melancolía, pasajes y trayectos del pasado distante. (...) Si bien la casa familiar, la escuela y el barrio son los escenarios de las anécdotas, éstas no tienen que ver con la rutina y el ritmo usual de la existencia; por el contrario, los hechos que han calado en la memoria del cronista son los que rompen (...) la uniformidad del paisaje social y doméstico” (2002: p.241).

del narrador, que interpreta e identifica de modo explícito la temática del cuento.

Se narra el final de la infancia del personaje, el terremoto como momento de “fractura”. Si consideráramos los rasgos de relación del personaje, nos encontraríamos de nuevo ante una realidad que se impone a la intimidad del personaje, y que deja inevitablemente consecuencias que el personaje sólo puede constatar, en ningún caso variar o interrumpir. Se acentúa de este modo la pasividad del personaje frente a hechos externos que van determinando su existencia.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Solo con el correr de los años nos daríamos cuenta de que ese terremoto que no destruyó nuestra casa había removido el fondo de los seres y de las cosas, que ya no volvieron a ser lo mismo. Fue como una señal que marcó una fractura en el tiempo: nuestra infancia había terminado; Lima perdería pronto su encanto de sosegada ciudad colonial; el conflicto europeo se extendió a otros continentes para convertirse en la más mortífera guerra de la historia. Y en cuanto al segundo piso del que habló papá, nunca se llegó a construir. Por eso nuestra casa, a pesar de estar terminada, nos dejó siempre la impresión de algo inconcluso, como este relato. (Ribeyro, 2010:909)

El inicio del cierre de este relato viene señalado por el cambio de la situación narrativa, con una mayor presencia explícita del narrador. Nos encontramos ante un desenlace de toma de conciencia. Es un cuento paradigmático a la hora de mostrar la opción ribeyriana por la trama interior. Hay una identificación explícita de lo que se quiere contar, que son las repercusiones que el acontecimiento narrado (el

terremoto) tiene en la interioridad de los personajes, el movimiento psicológico: “nos daríamos cuenta” de que el hecho referido (el terremoto), que no tuvo ninguna repercusión material (“no destruyó nuestra casa”), condiciona, sin embargo, la dimensión interior de los personajes, “el fondo de los seres y de las cosas, que ya no volvieron a ser lo mismo”. El narrador clarifica incluso la naturaleza de este cambio radical: “nuestra infancia había terminado”.

Se detectan asimismo actividades y procesos finalizadores: términos del campo semántico ‘final’: “había terminado”.

Junto a ello, la recapitulación, la retrospección en forma de resumen (recurso epilodal): “Lima perdería (...); el conflicto europeo se extendió (...); Y en cuanto al segundo piso del que habló papá, nunca se llegó a construir (...)”.

Este cuento inaugural del volumen *Relatos santacrucinos* presenta una estructura circular, con una comparabilidad contrastiva: se recogen en el cierre los mismos elementos que ya se habían mencionado con anterioridad y se dice explícitamente que “ya no volvieron a ser lo mismo”. La ciudad de Lima, a la que se define al inicio del cuento como “una ciudad limpia y apacible”, en el cierre ha perdido su encanto. A la guerra europea se refiere el narrador al comienzo como un hecho grave pero lejano. Al final se ha extendido a otros continentes. Los que eran niños al principio, ya no lo son al final del cuento, “Nuestra infancia había terminado”.

Hay una convivencia de recursos terminativos que acentúan el carácter conclusivo del cuento (como la alusión a motivos apocalípticos, destrucción, disolución: “destruyó”, “fractura”, “Lima perdería pronto”, “la más mortífera guerra de la historia”) con la declaración final explícita del carácter inacabado del relato (y por lo tanto la relatividad del carácter conclusivo): “la impresión de algo inconcluso, como este relato”.

Cacos y canes

Cuento sin fechar. En la casa del narrador y su familia en el barrio de Santa Cruz entran constantemente a robar, porque el alumbrado es incipiente y no hay vigilancia familiar. Su padre intenta detener estos intentos mediante varios métodos infructíferos: la compra de varios perros que no evitan los robos, una plancha de madera sobre el suelo de la entrada sensible a la presión de las pisadas, también infructífera, y una Colt usada para ahuyentar al ladrón que es un nuevo fracaso. Ante la evidencia de que no hay nada que hacer, la familia se agarra a la esperanza de que la solución, a largo plazo, será la construcción de más viviendas y la mejora del alumbrado y de la vigilancia policial. Así sucede, pero, sin embargo, un día vuelven a entrar a robar. Al padre del narrador no se le ocurre otra cosa que ponerse a cuatro patas y rugir como un león al ladrón sorprendido. El caco huye despavorido y el personaje concluye que para protegerse nada mejor que recurrir al animal que hay en cada uno de nosotros.

Narrador en primera persona, narrador-testigo. Se trata de un relato irónico y desenfadado, por lo que sería desacertado retratar aquí al personaje del padre del narrador, que es el protagonista activo de este relato, como un hombre trágicamente fracasado dada su incapacidad de solucionar el problema que le atormenta. Pero, sin forzar la interpretación para hacer de este personaje uno de los habituales fracasados, olvidados y marginados de Ribeyro, sí debe sin duda constatarse la “moraleja del cuento”: ninguno de los esfuerzos activos del personaje por solucionar el asunto de los robos da resultado. La realidad se impone de nuevo al personaje cuyo margen de maniobra se revela como ridículo o inútil. Son las circunstancias externas y ajenas al personaje (el paso del tiempo y la construcción de

más viviendas y la mejora de las instalaciones de alumbrado) las que resolverán el problema.

Y sorprende el triunfo final que esta vez Ribeyro concede al personaje y que se produce a través de una maniobra excéntrica e “instintiva”, animal, o casual, en claro y paradójico contraste con el resto de las iniciativas tomadas a lo largo del relato, que parten del razonamiento y que resultan, a simple vista, más verosímiles.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Nunca más volvieron a entrar ladrones. Papá decía muy ufano e irónico cuando recordaba este incidente –aunque también muy filosóficamente- que para proteger bienes o personas más útil que perros o pistolas era recurrir al animal que hay en cada uno de nosotros.” (Ribeyro, 2010:916)

Consideramos el inicio del cierre de este relato en este punto concreto, después y no antes de la última incursión de los ladrones porque la ampliación temporal (recurso epilogoal) que suponen la utilización de la expresión ‘nunca más’ contiene en sí misma todos los avatares acontecidos anteriormente y no sólo el último. La ampliación marca el inicio de una conclusión a lo relatado, que queda reforzada por la presencia posterior del recurso terminativo de la totalización. Se acentúa el carácter conclusivo del texto mediante la pretensión de decir algo con valor universal, que funciona en este caso a modo de conclusión o incluso de moraleja del cuento: “para proteger bienes o personas más útil que perros o pistolas era recurrir al animal que hay en cada uno de nosotros”.

Las tres gracias

Cuento sin fechar. En Miraflores la aparición de tres mujeres jóvenes y guapas que alquilan el departamento situado encima de la bodega de Don Eduardo causa un gran revuelo. Las tres hermanas, provenientes de Loreto, son observadas minuciosamente por la gente del barrio, que deduce, mediante razonamientos sin ningún fundamento, que son prostitutas. El narrador intenta en una ocasión, sin éxito, entablar conversación con una de ellas. El chascarrillo llega a otros barrios y hombres que llegan en coche se apostan a su puerta esperando que les abran. Uno llega incluso a lanzar monedas a la ventana, increpándolas. Las tres jóvenes abandonan el barrio discretamente, y el narrador apunta que allí donde se encuentren deben de recordar con odio a los vecinos de Miraflores.

El narrador en primera persona es narrador testigo. Se repite en este cuento la técnica ya recurrente, según la cual la utilización de la primera persona en los relatos de Julio Ramón Ribeyro no implica, en muchas ocasiones, un protagonismo del narrador, de sus acciones y razonamientos, sino que funciona en primera persona pero como narrador testigo (rasgo normalmente ligado a la utilización de la tercera persona). Consigue de este modo un curioso efecto: la combinación de la sensación de intimidad y cercanía que implica la primera persona convive con la objetividad del testigo.

Pueden identificarse en este relato tres personajes. A las tres hermanas de Loreto que alquilan el departamento en Miraflores se les puede aunar, a pesar de sus diferencias de carácter y aspecto, como partes de un único actante, pues como un todo llegan, a las tres se las engloba en los mismos términos, y juntas se van. Un segundo personaje sería el barrio de Miraflores, término amplio que engloba a

los vecinos individuales y sujeto de las críticas y cotilleos, que nunca se encarnan en una persona concreta sino que circulan por el barrio. Como sujeto lo define el narrador en numerosas ocasiones: “el barrio no supo” (Ribeyro, 2010:917) o “fue sobre todo con la menor, la más guapa de todas, que se cebó la maledicencia del barrio” (Ribeyro, 2010:920) o “los barrios y los balnearios se comunican por un correo invisible” (Ribeyro, 2010:921). El barrio es ese sujeto indeterminado del que surge la maledicencia, “Se decía, pero ese se no tenía ni rostro ni nombre” (Ribeyro, 2010:920). Por último, el narrador es el personaje testigo de la relación fracasada o fallida entre los dos personajes enunciados. Al final, y significativamente, como constata Peter Elmore, “el cronista acaba su relato en una posición equívoca, ambivalente: de un lado se reconoce miembro de la comunidad, pero por el otro se imagina –con evidente simpatía- el resentimiento de quienes fueron víctimas de la arbitraria sanción moral de los vecinos” (2002:244).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

El vaso se había rebasado. De un día para otro no se vio más a las bellas loretanos. Quienes las codiciaban, quienes las envidiaban, quienes las detestaban, espionaron en vano su paso por las calles del barrio. Como llegaron se fueron, discretamente, sin aviso ni despedida, dejando en lo vago todo lo que les atañía. Nunca más se supo de ellas ni nadie dijo haberlas visto en algún otro lugar, ciudad o país. Pero donde se encontrasen, estoy seguro de que debían recordarnos con odio”. (Ribeyro, 2010:922)

El desenlace de este relato es de nuevo trágico. Como ya hemos expuesto anteriormente, hay un fracaso en la relación entre las recién llegadas y el barrio. El narrador es testigo de este fracaso, y forma parte de él en cuanto que habitante de Miraflores. Junto al desenlace trágico, hay una toma de conciencia por parte del protagonista, que

sale de sí para hacerse cargo de otro. Según Peter Elmore, este “reconocimiento final de la subjetividad ajena y del derecho a juzgar que asiste a los otros (o, en este caso particular, las *otras*) no sólo supone una toma de posición ética, sino una actitud plural, polifónica, en el plano artístico” (2002:244)

Ante el cierre de este cuento se puede hablar de saturación. Al ser ésta la primera vez que citamos este recurso a lo largo de este trabajo, reproducimos una aclaración que Marco Kunz hace del concepto: “Si una novela presenta en sus primeras páginas un proyecto, o si su estructura es reductible a un plano fijo, se puede hablar de una saturación del modelo cuando al final se cumple lo que el texto se ha propuesto o cuando acaban de llenarse las últimas ‘casillas’ del esquema” (1997:219). En la misma página recoge Marco Kunz un iluminador fragmento de Philippe Hamon: “Il peut s’agir de la saturation (...) d’un code original construit et poposé par le message lui-même” (Kunz, 1997:219). En este cuento es claro que se agota el propósito del texto cuando las tres hermanas se van, y se incide además en su absoluta desaparición, “nunca más se supo de ellas”, pues al inicio del cuento queda claro que el propósito de éste es relatar la historia de las recién llegadas al barrio: “la aparición de tres mujeres que alquilaron el departamento situado encima de la bodega de don Eduardo causó un verdadero revuelo” (Ribeyro, 2010:917). En el momento en el que desaparecen los personajes de los que penden las expectativas del relato, puede hablarse de una saturación.

Se hace también en el cierre alusión a la actividad finalizadora de partir, “se fueron” y hay una acumulación de partículas negativas: “no”, “sin”, “ni”, “nunca”, “ni”, “nadie”. La ampliación temporal, “nunca más” en esta ocasión acentúa la

saturación a la que nos hemos referido anteriormente y acentúa al mismo tiempo el carácter conclusivo del relato, cerrando las puertas a una posible continuación de la historia relatada.

El señor Campana y su hija Perlita

Cuento sin fechar. Al colegio marista al que asiste el narrador llegan para hacer su espectáculo anual el señor Campana y su hija Perlita. Su actuación es mala, pero recibida con aplausos. Terminan cerca del mediodía y nunca más regresan al colegio. Los hermanos maristas creyeron tal vez que no podían seguir acogiendo por caridad a ese viejo cómico español en declive. Pero la razón verdadera la descubre por azar el narrador días después, cuando acude al cine con su hermano y un amigo. Se sientan detrás de una pareja de amantes que resultan ser el señor Campana y su hija Perlita.

Narrador en primera persona, narrador testigo. El personaje protagonista del relato es el señor Campana. Es un cómico en declive, un personaje pintoresco que en el tablado adquiere al menos una entidad y es mirado por el público, pero que fuera del escenario se convierte en alguien que el narrador retrata, junto a Perlita, como “insignificantes”, “pobres”, “ridículos”. De nuevo Julio Ramón Ribeyro saca a la luz, da voz, a un personaje olvidado.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Alguien hizo ¡chut!, y la pareja quedó callada hasta el término de la función. Cuando salimos la seguimos un rato por las calles ya penumbrosas del centro. Tan pronto iban cogidos de la mano, tan pronto separados, como enfadados. A veces se detenían absortos ante la vitrina de una tienda de joyas, de ropa, de artículos eléctricos, para seguir su caminata, aparentemente perdidos entre el gentío. Fuera del tablado se les veía insignificantes. Nadie daba por ellos medio, nadie,

y menos aún cuando, bruscamente reconciliados, los vimos desaparecer en el vestíbulo de un hotelito de mala muerte, pobres, ridículos amantes. (Ribeyro, 2010:926)

Junto a algunas alusiones a acontecimientos o procesos finales, como la actividad finalizadora “desaparecer”, o la disminución de las sensaciones acústicas, “Alguien hizo ¡chut!, y la pareja quedó callada hasta el término de la función”, monopoliza este cierre la toma de conciencia que marca el desenlace del relato. El lector descubre (o confirma) que la pareja a la que se refiere el narrador de manera anónima son en realidad el señor Campana y su hija Perlita. La toma de conciencia, como sucede en otros relatos ribeyrianos, es la consecuencia provocada por el acontecimiento del cuento, el punto de inflexión que define su verdadero significado, que desvela aquello que pretende contar. Presumiblemente, el narrador reconoce a la pareja antes de trasladar este descubrimiento al lector. La toma de conciencia ilumina el contraste sobre el que se construye el relato: la pretensión de esplendor sobre el tablado durante la representación que, a pesar de su carácter decadente y su dudosa calidad, tiene una cierta aceptación por parte del público y le arranca unos aplausos, y la triste insignificancia de los personajes fuera de su actuación: “nadie daba por ellos medio, nadie”.

El sargento Canchuca

Cuento sin fechar. El padre del narrador obliga a todos sus hijos a tomar remedios durante el invierno para que tengan la salud que él no ha conservado. Obsesionado por este proyecto, y al resultarle

excesivamente caro, opta por contratar como practicante al sargento Canchuca, famoso por su delicadeza y buen hacer. Cada tarde a las seis acude a poner inyecciones a toda la familia. Su fama se extiende y todo el mundo quiere obtener sus servicios. El narrador y sus hermanos, sorprendidos al inicio por su destreza, al cabo de un tiempo comienzan a criticar su aspecto y su persona y a hacer bromas sobre él. Meche, la hermana del narrador, dice que una tarde oyó unos ruidos extraños en la cocina, que estaba a oscuras, y que al encender la luz se encontró con Canchuca besando a la criada Zoila, una mochica muy fea y grande, que se mostraba absolutamente indiferente a los besos. Un día el sargento Canchuca no aparece, y al cabo del tiempo la familia será informada de su suicidio por causas sentimentales. Zoila asoma la cabeza al enterarse de lo sucedido, y su rostro muestra intranquilidad.

Se repite el esquema de narrador en primera persona-narrador testigo. El relato se centra en el personaje del sargento Canchuca, que a pesar de sus demostradas habilidades, resulta antipático por su aspecto y por sus formas. Es un personaje que se retrata a través de las burlas de los demás y que finalmente se suicidará. De nuevo Julio Ramón Ribeyro escoge a un personaje vulgar y que tendrá un final desgraciado.

La importancia y la potencia de la relectura reinterpretativa que fuerza el final de este relato se evidencia en la consideración que ante él esgrime Peter Elmore. Destaca que “El sargento Canchuca” es, casi hasta su penúltimo párrafo, “la evocación liviana y caricaturesca de un tipo urbano que proviene de las clases subalternas. Sin embargo, el relato no es un homenaje al costumbrismo” (2002:243) y su verdadera naturaleza emerge al final, cuando “la tragedia que clausura el texto y el mensaje final del sargento arrojan sobre el protagonista una luz inesperada: el hazmerreír se convierte, súbitamente, en el héroe entre conmovedor y grotesco de un melodrama” (2002:243).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

-¿Se sabe por qué se mató?- preguntó mamá, que era la más afligida.
-Bueno, sí. Dejó una carta a su mamá, pidiéndole disculpas por darse la muerte. ¿Sabes? Su mamá era su único familiar. Vivía con ella. Una vez fui a su casa, un ranchito en La Victoria minúsculo pero muy bien tenido; todo lo que ganaba lo metía en la casa, tenía a su mamá como una reina... Pero, en fin, eso es otro asunto. Lo cierto es que se suicidó por cuestiones sentimentales. En el catre de la cuadra encontraron otra carta, una nota más bien que explica su gesto. Aquí tengo una copia.

Sacando un papel de su bolsillo lo leyó:

-“Para la ingrata: me mato porque me desprecias.”

-¿Y quién era la ingrata? –preguntó mamá, encuadrada por mis hermanas, Meche y Josefina, que parecían muy impresionadas. Detrás, en el umbral del *living*, Zoila asomaba su ejemplar rostro de mochica, esta vez ligeramente intranquilo.

-¿Cómo se puede saber? –preguntó a su vez tío Milo-. Cuando uno de estos tipos se mata se lleva su secreto a la tumba.” (Ribeyro, 2010:934)

Aunque enmarcado en el tono cómico y desenfadado del texto, atendiendo a la literalidad este relato tiene un desenlace trágico, de muerte violenta (el sargento Canchuca se suicida) y causada por un probable fracaso amoroso (apunta a ello la mención final al rostro ligeramente intranquilo de Zoila, intranquilidad que la delataría como la “ingrata” a causa de la cual el sargento Canchuca se ha dado muerte). Hay una toma de conciencia de esta tragedia final que transforma el tono del relato y que se produce significativamente en el cierre. De manera deliberada hemos situado el inicio del cierre en

el momento de la pregunta acerca de las causas de la muerte de Canchuca. La noticia de la muerte se conoce líneas antes del cierre: “se había enterado de la mala nueva: la muerte de Canchuca” (Ribeyro, 2010:934). El hecho de que el texto se prolongue profundizando en el reconocimiento de las causas de esta muerte, provoca un cambio de perspectiva en el lector. Como ya hemos apuntado en otras ocasiones, Ribeyro utiliza el cierre para guiar la mirada del lector hacia aquello que considera importante: las causas psicológicas, la interioridad del personaje. Mediante el reconocimiento se revela en el cierre que aquello que el relato quería contar no era la muerte del sargento Canchuca, sino sus posibles motivaciones.

Mariposas y cornetas

Cuento sin fechar. Vuelven las mariposas de su infancia al barrio del narrador, Miraflores. Junto con el recuerdo de las mariposas, sobreviene el recuerdo de las cornetas que se preparaban para el desfile escolar de las Fiestas Patrias, un concurso que tradicionalmente había ganado el colegio del narrador. En la historia de la banda escolar se cuela Frida, una nueva vecina venida de Chile, de cutis rosado y trenza negra, rellenita en contraste con las chicas flacas y atléticas del barrio. Se la disputan el corneta García, el flaco García, y el tambor Battiflora, el gordo Batiffora. Ganará García, que tras cortejarla le preguntará si quiere ser su novia. Ella responde que el día en que tenga una respuesta favorable, cambiará el lazo blanco con el que siempre se anuda la trenza por uno rojo. Tras muchos días sin tener noticia de ella, García la ve por el rabillo del ojo durante el esperado desfile, luciendo un lazo rojo. Le sale un gallo horrible al que sigue una confusión espantosa. Las miradas iracundas se dirigen al flaco García, pero él sonríe de felicidad.

Encontramos un narrador en primera persona del plural, narrador testigo. El personaje que más recorrido tiene en este relato es el flaco García, que une su éxito amoroso al clamoroso fracaso de la actuación de la banda, aunque prevalece el éxito personal sobre el fracaso del desfile, al que el personaje no confiere ninguna importancia. Ribeyro nos presenta en esta ocasión a un personaje que tiene éxito. Curiosamente, se detecta en todos los “relatos santacrucinos” una sosegante ligereza, que nada tiene que ver con la hondura del fracaso que dibujan la mayoría de sus cuentos. Son pequeños fracasos o éxitos de alguna manera a escala “doméstica”, amigable, enmarcados todos ellos en el carácter acogedor de la infancia.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

-¿Por culpa de quién? –preguntó.

Las miradas se dirigieron iracundamente a la banda y en particular al corneta mayor, el flaco García. Pero este parecía insensible a estas miradas y en sus labios flotaba una sonrisa de felicidad.” (Ribeyro, 2010:942)

El desenlace de este cuento, que se confirma en el cierre, es un *happy end*. El personaje, habiendo alcanzado el éxito en su empresa de conquistar a Frida, sonríe en contraste con las miradas iracundas que le dirigen los demás. Sobre este contraste pivota el cierre.

Atiguibas

El narrador acude con frecuencia con su hermano al viejo estadio nacional José Díaz, y vive con pasión infantil primero y con interés más relajado después los partidos entre los peruanos y los clubes de fútbol de Argentina, Brasil y Uruguay. En uno de los partidos, durante un tenso silencio surge el grito de “¡Atiguibas!”, que relaja el ambiente, y que se repite durante ese partido y durante todos los que seguirán. El narrador consigue un día, intrigado, identificar al sujeto que grita: un mulato bajo, regordete, de abundante pelo zambo. Intentan abordarle para encontrar el significado del curioso “¡Atiguibas!”, pero nunca se da la ocasión. Muchos años más tarde, el narrador, durante un esporádico viaje al Perú divisa en el atrio de La Merced a un pordiosero al que reconoce como Atiguibas. Se acerca y le pide el significado de la expresión. El mendigo le pide dinero a cambio de la información, después le engaña.

El narrador en primera persona es esta vez narrador protagonista, que fracasa en su intento de encontrar una explicación a algo que le ha intrigado durante toda su vida. De nuevo las expectativas del personaje ribeyriano no se cumplen, sino que a pesar de sus esfuerzos (estamos ante un personaje activo, que sigue al mendigo, que incluso le ofrece dinero para que le dé la información), sufrirá el engaño y la decepción: confía en el mendigo (en el mundo que le rodea, en el contexto), y sin embargo quedará defraudado, sin acceso a una explicación. Este cuento resulta paradigmático, extrapolándolo a la filosofía ribeyriana, del escepticismo de Julio Ramón Ribeyro: muestra a un personaje que nunca encontrará una explicación certera y demostrada de las cosas, pero que al final “cree comprender el sentido”, mediante una intuición no concluyente atisba el significado.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Le entregué los cien dólares y di unos pasos hacia el sagrario para apreciar más de cerca las tallas barrocas del altar mayor, pero a los pocos metros me detuve atenazado por la sospecha y volví rápidamente hacia la sacristía. En esa pieza no había nadie, ni tampoco en la contigua, ni en la siguiente que, por una pequeña puerta, reconducía a la nave lateral. Ya ni valía la pena echarse a buscar al mulato, que no era ni cojo ni mendigo. De pura cólera lancé un estruendoso ‘¡Atiguibas!’ que resonó en todo el templo alarmando a las viejas dobladas en sus reclinatorios. Y creí comprender el sentido de esa palabra cuando al salir de la iglesia me sorprendí diciéndome que ese mulato pendejo me había metido su atiguibas. (Ribeyro, 2010:950)

Nos encontramos ante un desenlace trágico, un fracaso de las intenciones del personaje (“Ya no valía la pena echarse a buscar al mulato”), fracaso que se ve mitigado por la presencia de la toma de conciencia. Al personaje no se le da la explicación que busca, pero la descubre él mismo, y con este descubrimiento concluye el relato: “Y creí comprender el sentido de esa palabra”.

Se advierte una amplia presencia de alusiones a procesos finales, como la repetición de la negación: “no”, “nadie”, “ni”. El personaje además se detiene (parar, inmovilizarse) “me detuve”, y en la última línea se hace alusión a que sale del edificio. A estos recursos se añade el efecto acústico de la presencia de una sensación particularmente intensa, el grito del personaje que resuena “en todo el templo, alarmando a las viejas dobladas en sus reclinatorios”. La última frase del relato corresponde a una construcción sintáctica que hemos advertido con frecuencia en los finales ribeyrianos: se inicia la última frase con la conjunción de coordinación “y”: “Y creí

comprender el sentido de esa palabra cuando...”, lo que subraya su potencia conclusiva.

La música, el maestro Berenson y un servidor

Cuento sin fechar. Al narrador le inculca su padre el gusto por la música clásica, y esta afición crece con la amistad de Teodorito, un chico de clase que es secreto amante de la música selecta. Juntos pasan interminables veladas musicales. La llegada del famoso Hans Marius Berenson a Lima y su maestría al dirigir la Sinfónica Nacional les impulsa a pasar a la práctica e ir a escucharlo. Le adoran y siguen todos sus conciertos en el Teatro Municipal. Tendrán con el maestro admirado varios encuentros: en un bar donde Berenson escucha el titubeante discurso de Teodorito, lo agradece, pero se despide inmediatamente. Se ofrece una segunda ocasión en la que comparten con él una borrachera: de vuelta en el taxi, el narrador vomita y Teodorito abandonará el coche precipitadamente porque el maestro le acariciaba el muslo y avanzaba hacia su vientre. Los amigos se decepcionan, pero siguen asistiendo sus conciertos, hasta que la vida les lleva por otros caminos. El narrador viaja a Europa y, al volver a Lima diez años después, se entera de que el maestro Berenson va a dar un concierto en Cuzco, en casa de su hermana y su cuñado. Allí le ve aparecer como un pelele que agita la batuta mientras suena un estéreo.

El narrador en primera persona cumple la doble función de narrador protagonista y narrador-espejo crítico de la vida del maestro Berenson. A través de las palabras del primero el lector asiste al paulatino deslucimiento de un maestro admirado en la juventud: del éxito a la decadencia. El éxito nunca es pleno para el personaje, pues ya en su primer encuentro advierte en él el narrador “un aire de cansancio, de ansiedad y de vejez” (Ribeyro, 2010:957). En el

segundo encuentro el maestro Berenson intenta propasarse con Teodorito. Al final, la decadencia es evidente, y el término “maestro” se escribe por última vez en cursiva, poniendo en cuestión este título. Nos encontramos ante un personaje acabado que trata de cualquier modo ganarse algún trago y algo de simpatía. El fracaso del personaje admirado provoca la conciencia de ese fracaso en el narrador que le mira.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

En ciertos pasajes, sin embargo, los gestos del maestro eran convincentes, y tuve o un momento la ilusión de estar ante el gran Hans Marius Berenson de mi juventud, la primera vez que lo vi, dirigiendo esa misma sinfonía en el Campo de Marte, ante una afinada orquesta. Pero era solo una ilusión. Estaba ante un pelele que mimaba sus antiguas glorias por ganarse unos tragos, un poco de calor y algo de simpatía, en una ciudad donde tal vez no había filarmónica sino una que otra camerata en la que debía tocar el violín en matrimonios y entierros para hacerse un cachuelo.

‘El zarpazo del destino’, me dije cuando los cornos retomaron el tema inicial, ‘¡pobre maestro Berenson!’. Pero me consolé pensando que solo tenían derecho a la decadencia quienes habían conocido el esplendor.” (Ribeyro, 2010:963)

Nos encontramos ante un desenlace trágico, evidenciado en la decadencia de Berenson, caracterizado en el cierre por el narrador “como un pelele que mimaba sus antiguas glorias por ganarse unos tragos”. Se ha relatado la paulatina decadencia del maestro admirado en la juventud. A este fracaso final se suma la toma de conciencia por parte del narrador protagonista: el descubrimiento de este fracaso,

que, como sucede en otros relatos ribeyrianos. No se relata la historia de la decadencia de Berenson, sino la toma de conciencia de esta decadencia por parte del narrador.

Puede hablarse de un cierre circular. Hay un fuerte contraste entre las situaciones del final y del principio: el maestro que hizo brillar la Sinfónica Nacional, y el pelele que dirige a un estéreo. A lo largo del cuento el personaje ha evolucionado desde aquella gloria a esta decadencia, aunque el final aciago pudiera encontrarse ya como germen en el marco vistoso del inicio, pues, como ya hemos apuntado anteriormente, el narrador percibe en él, al conocerlo, un aire de vejez, ansiedad y cansancio. La circularidad la señala textualmente la alusión final a detalles del principio: el hecho de que el maestro Berenson interpreta al final *La quinta* de Beethoven, la misma sinfonía que fue el plato fuerte del primer concierto al que asistió el narrador, y que le lleva al éxtasis (“Mi convencimiento llegó a su cúspide cuando la orquesta atacó *La quinta*, de Beethoven, el plato fuerte de la reunión”, (Ribeyro, 2010:953)). Además, se repite la expresión utilizada en aquel momento: el narrador salta de la silla “como si hubiera sentido en mí ‘el zarpazo del destino’” (Ribeyro, 2010:953), y en el cierre se inicia con esta misma expresión el último párrafo: “‘El zarpazo del destino’, me dije cuando los cornos (...)”.

Por último, habría que destacar la pretensión final de este cuento de decir algo de carácter universal (totalización, que acentúa el carácter conclusivo del relato). El narrador tipifica la situación del maestro Berenson afirmando que “solo tenían derecho a la decadencia quienes habían conocido el esplendor”.

Tía Clementina

Cuento sin fechar. Clementina, una de las tías del narrador, y a diferencia de sus hermanas, no llega a casarse y lleva una rutinaria

vida de soltera madrugando, trabajando y cuidando de su madre. Cree que nunca cambiará su suerte, hasta que es ascendida en el trabajo, asiste a las reuniones del consejo de Administración y conoce a Sergio Valente, un sobrio sesentón con una vida similar, que cuida a una madre posesiva que ha ido frustrando cada oportunidad de casamiento. Se enamoran, se casan, y comienza la época de esplendor de Clementina, envuelta en una relación idílica y con el único pesar de no tener descendencia. A los diez años Sergio Valente muere, dejándola viuda y muy rica. La familia empieza a tener un interés malsano por la herencia y todos hacen méritos para merecerla. Clementina se convierte con la muerte de su marido en una vieja avara y triste, después comenzará a perder la cabeza y al final dejará un testamento en el que lega todas sus posesiones al Papa. La familia invalida el documento al considerarlo nulo por el estado mental de Clementina, y la herencia, ya muy mermada, se reparte en ridículas sumas entre los cientos de familiares.

El narrador en primera persona es narrador-testigo: “De lo que sigue fui testigo más o menos directo” (Ribeyro, 2010:978). El relato es protagonizado por el personaje de Clementina. El personaje queda retratado al inicio como un ser fracasado e infeliz, que “llevó durante años una vida rutinaria fatigante y estrecha” (Ribeyro, 2010:964). Es un personaje que evoluciona a lo largo del relato, pues al conocer a Sergio Valente comienza una “época de esplendor” que tiene fecha de caducidad, pues a la muerte de éste ella es incapaz de mantener la felicidad y se convierte de nuevo en alguien infeliz, avaro, y después enferma. Si consideramos al personaje desde la perspectiva de los signos de relación, descubrimos una pérdida de la batalla con el contexto; no está en la mano del personaje el superar las circunstancias externas, sino que más bien son éstas las se imponen,

hay una determinación del personaje por parte de la circunstancia externa. Parece que el destino da o quita la felicidad al personaje, que queda sometido a su vaivén.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Tío Mendo, el incorruptible, luchó hasta el final para que se aplicase estrictamente el testamento. Pero era fácil demostrar –al menos todos estábamos seguros de ello- que se trataba de un documento redactado por una persona que no disponía de su sano juicio.

En consecuencia, el testamento fue declarado nulo y destruido y todos heredamos partes alícuotas de una fortuna que, luego de los impuestos a la sucesión y otros gastos, se había reducido enormemente, de modo que a cada uno de los cientos y tantos herederos les tocó una bicoca. A mí lo suficiente para comprarme diez cajas de un excelente Saint-Emilion Grand Cru, Larcis Ducasse, 1982, que me duraron solo tres meses. (Ribeyro, 2010:981)

Nos encontramos ante un desenlace trágico: la muerte de Clementina y el testamento anulado, desenlace trágico también para el narrador, que no recibe una gran herencia, sino una pequeña cantidad. El inicio del cierre de este relato queda señalado por el comienzo de un resumen de la continuación (recurso epilógico) por parte del narrador: se resume lo que sucede después de la lectura del testamento de Clementina por parte del tío Mendo.

Los otros

Cuento sin fechar. El narrador pasea por Miraflores, donde transcurrió su infancia, y reconoce, ya viejos y cambiados, a antiguos compañeros de colegio. Recuerda entonces a quienes denomina “los otros”, cuatro niños conocidos en la infancia y que murieron

prematuramente por diversas causas: Martha muere ahogada, Paco por peritonitis, la hermosa María atropellada por un coche y Ramiro, el poeta, por una anemia incurable.

Después de relatar la historia de los otros, se vuelve a la instancia de enunciación y el narrador constata que aquellos personajes sólo han quedado en su memoria y en las páginas de este relato, que se irá también.

Narrador en primera persona. Se establece el marco narrativo inicial con el narrador como personaje protagonista. Se interrumpe esta instancia de enunciación para dar paso al relato de la historia de la muerte de los cuatro personajes anteriormente citados. Cada historia queda separada tipográficamente de las demás al ser numerada y precedida y seguida por respectivos espacios en blanco. En este cuerpo central del relato el narrador deja de ser protagonista para ser testigo (sin abandonar el uso de la primera persona del singular o del plural), y al terminarse la cuarta se regresa al marco narrativo inicial y hay una vuelta explícita a la instancia de enunciación, de la que el narrador vuelve a ser protagonista.

En cuanto al tratamiento del personaje, en este cuento se evidencia de nuevo el fracaso como categoría intrínseca a los personajes ribeyrianos y rasgo unificador de los numerosos personajes que aparecen en este relato. Primero el narrador observa la decadencia de sus antiguos compañeros de colegio, el “hombre gordo y medio calvo” y la “señora ajada y tristona”. Las cuatro historias narradas acaban en tragedia por la muerte del protagonista. En este caso, se puede entender la muerte, además de como tragedia, como fracaso “ontológico” que de alguna manera frustra las oportunidades del personaje. Es significativa la imposibilidad de variación de esta condición del fracaso: se habla en el cierre de una “nueva vida” que

pueden emprender “los otros” en las páginas de este cuento, pero se define esta vida como “precaria”, por lo que no hay posibilidad de enmienda del fracaso anterior.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Llego al malecón desierto al cabo de mi largo paseo, agobiado aún por el aleteo de invisibles presencias y reconozco en el poniente los mismos tonos naranja, rosa, malva que vi en mi infancia y escucho venir del fondo de los barrancos el mismo viejo fragor del mar reventando sobre el canto rodado. Me pregunto por un momento en qué tiempo vivo, si en esta tarde veraniega de 1980 o si cuarenta años atrás, cuando por esa vereda caminaban Martha, Paco, María, Ramiro. Presente y pasado parecen fundirse en mí, al punto que miro a mi alrededor turbado, como si de pronto fuesen a surgir de la sombra las sombras de los otros. Pero es solo una ilusión. Los otros ya no están. Los otros se fueron definitivamente de aquí y de la memoria de todos, salvo quizás de mi memoria y de las páginas de este relato, donde empezarán tal vez una nueva vida, pero tan precaria como la primera, pues los libros y lo que ellos contienen se irán también de aquí, como los otros. (Ribeyro, 2010:995)

La separación tipográfica señala una frontera entre el final de la última historia y el inicio del cierre. Nos encontramos ante un desenlace trágico. El cuento se divide en fragmentos o pequeños capítulos numerados y separados tipográficamente mediante espacios en blanco. Al final de cada uno de ellos muere el personaje protagonista en el que se focaliza el relato. La vuelta a la instancia de la enunciación marcará el desenlace también trágico, de fracaso y frustración, de las ilusiones mostradas por el narrador (“miro a mi alrededor turbado, como si de pronto fuesen a surgir de la sombra las sombras de los otros. Pero es solo una ilusión”). Podemos hablar de una toma de conciencia como acontecimiento del cuento. Si atendemos a la instancia de enunciación que enmarca el cuento, se

hace en la introducción una pregunta que se responde en el cierre, creando además de este modo un efecto circular. . “Pero los otros, me pregunto, ¿dónde están los otros? ¿Dónde están los que se fueron tan temprano y ya no pueden, aunque fuese minados por la vida, y ya no pueden seguir hollando los caminos de su niñez y respirando el aire de su balneario?” (Ribeyro, 2010:982). En el cierre esta pregunta es contestada: “Los otros ya no están. Los otros se fueron definitivamente de aquí y de la memoria de todos, salvo quizás de mi memoria y de las páginas de este relato”. Hay un reconocimiento por parte del narrador, que afirma al final con rotundidad la ausencia de los otros, una ausencia que había sido puesta en cuestión durante el recuerdo, duda que se muestra también en el cierre (“miro a mi alrededor turbado, como si de pronto fuesen a surgir de la sombra las sombras de los otros”), pero que se resuelve con la constancia de esa ausencia definitiva y de la imposibilidad de que el inmortalizarles en un relato les devuelva una vida duradera, pues los libros “se irán también”.

Se producen repetidas alusiones a procesos finales: irse, morir. Los otros “se fueron” (en alusión a que murieron). Se utiliza además el adverbio “definitivamente”, término del campo semántico ‘final’. Y además se llega en el cierre al final de un plazo fijado: el narrador concluye, llega “al cabo” del largo paseo emprendido al principio del cuento.

Se produce una vuelta al marco narrativo inicial, mediante la reaparición explícita de la instancia de enunciación. Conviven asimismo recursos que acentúan el carácter conclusivo del texto, como el adverbio “definitivamente” (totalización) atribuido a la partida de los otros, y de recursos que teóricamente acentúan el carácter relativo del cierre (anuncio de lo que ocurrirá en el futuro (“emprenderán”,

“se irán”; y nuevo comienzo, “una nueva vida”), pero despojados estos recursos de su inherente capacidad de apertura esperanzadora del abanico de futuras posibilidades. La alusión final al futuro (ya lo hemos indicado en otras ocasiones anteriores), queda despojada en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro de la capacidad de apertura inherente a este tiempo verbal; el cuento se abre al futuro, pero el futuro en nada varía el peso del presente, pues se manifiesta como seguro fracaso.

Cuentos olvidados

La vida gris

Fue el primer cuento publicado de Julio Ramón Ribeyro¹⁹². De él dice en la entrevista concedida a Gregorio Martínez y Roland Forgues en 1983 y recogida en *Las respuestas del mudo*, que en “ese cuento está condensado ya todo lo que he escrito después” y que le parece “un cuento muy malo” (2009:95).

Este cuento narra la vida insípida de un personaje al que, significativamente, no se da nombre. El narrador en tercera persona utiliza un tono explicativo, sin apasionamientos, que pretende hacer comprender al lector el porqué de la mediocridad del personaje, el hecho de que nada hay en él digno de especial mención. La presencia del narrador es indisimulada: rara vez interviene con valoraciones, pero interviene al escoger los hechos que avalan su tesis inicial de la mediocridad del personaje. Cada línea es pretendida por él, justificación de su postura. La segunda presencia del relato es propio el lector, destinatario patente de esa justificación del narrador. El personaje es reflector, de algún modo ajeno al relato, sujeto pasivo y ausente en una narración que no tiene otro objeto que él. Es el narrador quien va desvelando el velo, interpretando sus actos, y el lector quien va comprendiendo de su mano, sin contar ninguno de los dos con la voz del personaje.

Roberto no es desde luego un héroe, pero tampoco un antihéroe, pues no destaca por sus difíciles condiciones, ni por la miseria, ni por la falta de carácter. Sus relaciones con el mundo que le

¹⁹² Publicado en la revista *Correo Bolivariano*. Lima, noviembre de 1949, año I, nº1, pp.22-23.

rodea son insípidas, y por ello es un personaje retratado de manera plana, descrito sin ponderar un rasgo sobre otro o una anécdota sobre las demás. El narrador se esfuerza por mantener este delicado equilibrio, por que no se desboque la idea inicial que apunta a la absoluta mediocridad del personaje, por que no se vuelva demasiado interesante: “El único hecho prominente de su vida fue un terminal que agarró en el sorteo de Fiestas Patrias: obtuvo quinientos soles. Era justo que esto sucediera en su existencia: de lo contrario su vida hubiera sido tan absolutamente mediocre que se hubiera convertido en un caso interesante, excepcional de mediocridad, y, en consecuencia, hubiera dejado de ser mediocre, puesto que ya era interesante” (Ribeyro, 2010:18).

ANÁLISIS DEL CIERRE:

De su paso por el mundo no quedó nada bueno, ni nada malo. Era como si no hubiera existido, como un aerolito que cayera sin dejar estela, como un fuego que se apagara sin dejar cenizas. Se hundió en la nada llevándose todo lo que tuvo; cuerpo y alma, vida y memoria, latido y recuerdo.

Fue una vida inútil, rotunda, implacablemente inútil.
(Ribeyro, 2010:19)

Nos encontramos ante un desenlace trágico. Se narra una vida fracasada, y la magnitud de este fracaso se recalca mediante la frase final, donde se produce una totalización que acentúa el carácter conclusivo del texto: la pretensión del final a abarcar el relato en su totalidad o a decir algo de valor universal: “Fue una vida inútil, rotunda, implacablemente inútil”, esta frase funciona como resumen de todo lo narrado anteriormente. Se produce en este sentido un

cambio del modo discursivo: el inicio del cierre queda señalado por el paso de la narración a la reflexión. El narrador que hasta el momento se ha mantenido como un observador y, sin embargo, el cierre funciona como una conclusión más meditativa.

Observamos una circularidad en el relato. De nuevo no se trata de una circularidad estricta, sino de comparabilidad contrastiva. Hay alusiones finales a detalles del principio y una clara similitud entre la primera frase del cuento (“Nunca ocurrió vida más insípida y mediocre que la de Roberto” (Ribeyro, 2010:15) y la última: (“Fue una vida inútil, rotunda, implacablemente inútil”). Al final se vuelve a la declaración inicial, hay un fuerte paralelismo entre el contenido de ambas, pero la última parece redoblar las fuerzas con las que se ha enunciado la primera. Tras el transcurrir del cuento se ha ganado en rotundidad y en vigor a la hora de hacer una afirmación, y hay más carga “emocional” del narrador, que se permite esa rotundidad porque ya ha sucedido el relato, que es todo él un tratar de justificar aquella primera oración que anunciaba la mediocridad y el fracaso de Roberto.

Tienen una fuerte presencia en el cierre de este cuento las repetidas alusiones a actividades y procesos finalizadores: “caer”, “apagar”, “hundir”, cuya potencia terminativa queda reforzada por una acumulación de partículas negativas: “no”, “ni”, “sin”.

La huella

El personaje protagonista de este relato¹⁹³, a quien de nuevo no se da nombre, descubre en el suelo una mancha de sangre. Esta mancha se reproduce y se mueve. El cuento narra la ávida persecución del personaje de esta mancha hasta que llega a su habitación, se da cuenta de que la sangre es suya y de que está muriendo.

Podría afirmarse que hay dos personajes: el protagonista y la huella de sangre, personificada en este relato. Hay un paradójico contraste entre uno y otro. El protagonista, que es el ser vivo, se revela como alguien pasivo que únicamente contempla, padece y persigue, no voluntariamente, sino como conducido por fuerzas externas ajenas a su voluntad. La mancha de sangre, material inerte, cobra una vida inusitada (“sus bordes (...) se proyectaban en todas direcciones”, “aparecieron otras salpicaduras, (...) en una profusión irregular y bestial, adoptando formas y dimensiones alucinantes, como si la hemorragia se hubiera tornado, de pronto, incontenible” (Ribeyro, 2010:20). “Las gotas, a veces, se amontonaban, para arrancarse luego en una dirección insospechada”, “la sangre aumentaba sin piedad arrastrándolo con la persuasión de una sirena” (Ribeyro, 2010:21). Estos dos seres, el viviente pasivo y el inerte activo, aparecen vinculados desde el inicio. El protagonista advierte que la mancha de sangre tiene que ver con él, pero sólo al final se identifican ambos para formar una última figura completa: la de un hombre muriendo desangrado.

¹⁹³ Publicado por primera vez en la revista *Letras Peruanas*, Lima, febrero de 1952, año II, n°5, p.30.

El personaje es típicamente ribeyriano en cuanto a la relativa pasividad ante el destino: es espectador y no actor, y solo al final, cuando el cuento se acaba y ya no ha de servirle de nada la certeza, se da cuenta de que ha transcurrido el final de su vida¹⁹⁴. Nos encontramos de nuevo ante un acontecimiento anunciado a lo largo de todo el cuento y desvelado al final (la muerte del protagonista), que va a provocar un ya inútil “darse cuenta” por parte del personaje, pues la trama está ya cumplida cuando el personaje comprende que se ha producido su propia muerte.

El narrador en tercera persona, omnisciente, traduce las vibraciones interiores del personaje. Nos encontramos de nuevo ante una historia construida sobre el vértice de la interioridad del personaje. A lo largo del relato se alternan constantemente las referencias temporales y espaciales, ambos comparecen intrincados: “unos pasos más allá”, “más adelante”, “durante”, “entonces”, “pronto”, “luego”, “más tarde”. El tiempo comparece como tiempo psicológico, desconectado de su transcurrir externo, interiorizado por el personaje, vivido en presente hasta que en el pasaje final se introduce, significativamente, el pasado. También el espacio apunta en este relato a la interioridad del personaje, que primero llega al barrio y luego a la casa y luego a la propia habitación, en una suerte de gradación creciente de intimidad.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Entonces se quedó inmóvil. Recordó que el monograma del pañuelo correspondía a sus iniciales, y no le quedó la menor duda que en el interior de su habitación acababa de producirse el espectáculo de su propia muerte. (Ribeyro, 2010:22)

¹⁹⁴ Hay una curiosa semejanza entre este relato y “Nada que hacer, Monsieur Baruch”, que se analizará más adelante, y donde también comparece la inevitabilidad del destino y un reconocimiento tardío por parte del personaje.

Advertimos un desenlace trágico de muerte, el acontecimiento final y finalizador por excelencia. Junto a esta tragedia, comparece en el cierre una toma de conciencia por parte del personaje, manifestado textualmente mediante la presencia del verbo “recordó” y la muy contundente expresión “no le quedó la menor duda”. Ésta viene precedida por la conjunción de coordinación (y), que situada en este caso al interior de la última frase, precipita la sensación de final.

Nos encontramos con términos del campo semántico del “final”, como “acabar” y con el sustantivo “muerte” como el último del este relato, que, a pesar de callar de nuevo lo que hemos llamado, siguiendo a Peter Elmore, el acto postrero de violencia, queda perfectamente clausurado. El hecho de que no se narre la muerte efectiva del protagonista, y de que el discurso penda, en todo momento, del flujo de conciencia del personaje, no mitiga la sensación de inevitabilidad de un destino trágico que ya se ha producido, que “acababa de producirse”. La imagen final cobra fuerza mediante la congelación de la imagen final (*freezing* o *stasis*), estática, que queda suspendida al inicio del cierre cuando el personaje queda “inmóvil”.

El cuarto sin numerar

Este cuento¹⁹⁵ narra la historia de un personaje que cada día se detiene ante una enorme casa de departamentos, que le atrae. Un día se decide a entrar y va recorriendo un pasillo de puertas abiertas, tras

¹⁹⁵ Publicado en la revista *Realidad*. Lima, julio de 1952, año I, nº1, pp. 1 y 10.

las cuales suceden distintas escenas. El personaje es a veces reconocido (“¡Pasa, Raúl! –me dijo-. Mira qué bien están las chicas!” (Ribeyro, 2010:25)), pero él se siente en un lugar extraño, hasta que llega al cuarto sin numerar, donde la atmósfera que le envuelve le resulta familiar. Suena un disco que le pone nervioso, lo rompe. Entra una mujer que le conoce y se recuesta a su lado. Él se mira las manos y le resultan ajenas, como pertenecientes a otra persona. Sobresaltado, huye. Cuando llega a su casa, tiene la impresión de que todo ha sido un mal sueño, pero en el bolsillo encuentra el pedazo de disco roto, y comprueba cómo se ajusta al disco roto que guarda con sus viejos álbumes. Entonces recuerda nítidamente la canción, haberla escuchado de niño de boca de su madre.

De nuevo detectamos en el personaje el rasgo de la pasividad, manifestado textualmente: “Como si de él emanara una historia incongruente y pavorosa que yo intentara vanamente rechazar” (Ribeyro, 2010:28). Se produce un reconocimiento final. Se trata de un personaje paulatinamente consciente (al igual que en los casos analizados con anterioridad). El cuarto sin numerar es una historia con tintes oníricos, cargados de extrañeza. El narrador en primera persona y la utilización del tiempo pasado (tiempo ya cumplido) construyen una distancia frente al discurso que, sin embargo, es absolutamente personal e íntimo, psicológico. Transcurre el cuento en el interior del personaje, y así lo demuestra el cronotopo. El tiempo del relato es un tiempo psicológico, un tiempo de recuerdo y de ensoñación, que culmina “a la hora del crepúsculo” (Ribeyro, 2010:29). El espacio juega un papel fundamental en este texto, intrincado con el tiempo. Hay una paulatina familiarización con el lugar extraño, hasta llegar al cuarto sin numerar (el cuarto sin nombre, el cuarto no identificado, en un juego irónico), donde el protagonista reconoce la atmósfera.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Delicadamente lo acoplé en su lugar y el disco quedó reconstruido y mi historia también. La música del fonógrafo renació en mis oídos con su estribillo pegajoso, y recordé nítidamente haberla escuchado cuando niño, de labios de mi madre, a la hora del crepúsculo y la melancolía. (Ribeyro, 2010:29)

En el desenlace de este relato se produce un restablecimiento del orden, simbolizado por el acoplamiento del disco en su lugar. Con el disco queda también reconstruida, explícitamente, la historia del personaje. Junto al restablecimiento del orden, el personaje reconoce mediante el recuerdo la música que escucha. Este recuerdo no es liberador, sino que se asocia al “crepúsculo” y a la “melancolía”, y constituye la culminación de un proceso de toma de conciencia que ha ido desplegándose a lo largo del relato. Resulta significativo el momento en el que la mujer del cuarto sin numerar le dice al protagonista que ya sabe que se va a la academia a ver a las bailarinas. Ante estas palabras, escribe el narrador protagonista, “todos los objetos del cuarto, súbitamente iluminados por una precoz alborada, adquirieron para mí una repentina significación, como si de prono fuera a revelárseme un gran misterio” (Ribeyro, 2010:27). El personaje prefiere huir del enigma pero sin embargo lo retomará necesariamente en las últimas líneas del texto, con la toma de conciencia final y la reconstrucción de su propia historia.

El final retoma elementos de la acción principal: el mismo disco que se rompe es el que luego reconstruye al llegar a casa. Este objeto que unifica pasado y presente del protagonista, o sueño y vigilia, al retomarse al final potencia la resonancia de éste, la relectura interpretativa a la que da lugar, pues desde el cierre se

asciende de nuevo a lo leído anteriormente para unir, también el lector, los pedazos de disco.

Se produce en el cierre de “El cuarto sin numerar” la convivencia entre recursos que señalan la relatividad del carácter “concluso” del texto con otros que la acentúan. Al tiempo que se produce un nuevo comienzo, pues la música del fonógrafo “renace” en los oídos del personaje, y continúa sonando incluso después de intercalado el punto y final, señalando una apertura, se remite sin embargo a la hora del “crepúsculo”, el caer del día, de la tarde, el apagarse la luz, y a la “melancolía”, que es un sentimiento pausado que no llama a la acción ni la provoca, como podría suceder, por ejemplo, con un dolor agudo. Asimismo, la toma de conciencia del personaje y la reconstrucción de su historia y del disco, potencian la sensación de un final cerrado, clausurado.

La careta

Esta breve y extraña historia¹⁹⁶ relata lo acontecido a Juan, que observa el baile de máscaras que se da en la casa del marqués de Osin para celebrar la Fiesta de la Risa, y donde todos acuden con caretas cómicas, salvo él, que no había conseguido una y no puede entrar. Va a su casa se pinta una máscara sobre la cara, ensaya la sonrisa y entra en la celebración. Cuando al concluir la fiesta, con la llegada del alba, el marqués les pide a todos que retiren la máscara, a él se le ha congelado la sonrisa en la cara. Intenta salir, pero no le dejan, pues lleva la máscara todavía puesta. Se abalanzan hacia él y le arrancan la piel de la cara, cuyos restos terminan comiéndose los perros del marqués.

¹⁹⁶ Publicada por primera vez en la revista *Realidad*. Lima, septiembre de 1952, año I, nº3, p. 5.

El narrador parcialmente omnisciente conoce y relata las sensaciones íntimas del personaje, en quien se focaliza el relato. Tal vez la característica más representativa de este cuento sea el uso que Ribeyro hace de la ironía, insertándola en lo macabro, contagiando de ella al personaje que, “comenzó a reírse de veras porque, de pronto, todo le pareció un juego comiquísimo” (Ribeyro, 2010:32). La risa del personaje y la reacción fuera de tono (como ajena a la realidad) del marqués, “-Esta es la mejor. ¡Denle el premio a este muchacho!” (Ribeyro, 2010:32), acentúan la extraña sorpresa que este relato causa en el lector. El protagonista de nuevo se revela como sujeto pasivo de un destino que se impone sin previo aviso y sin dejar margen de maniobra al personaje, que aparece sometido a esa fuerza. Incapaz de hacer frente a quienes le intentan quitar la máscara, la única frase en la que él es sujeto activo (“Intentó librarse” (Ribeyro, 2010:32)) es adversativa: “pero todo fue inútil” (Ribeyro, 2010:32). El gesto de rebelión es un mero amago. El cuento está además escrito en pasado, lo que acentúa la sensación de aquello ya hecho y concluso, irreparable.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Luego la arrojó por los aires, cayendo cerca de Juan. Éste alargó la mano para cogerla, pero los perros del marqués se adelantaron y comenzaron a disputársela vorazmente. (Ribeyro, 2010:32)

La partícula “luego”, situada al inicio del último párrafo, señala el último escalón en el avance de la trama y el inicio del cierre. En breves líneas se plantea un contraste entre dos figuras: los perros y el personaje protagonista, Juan. La cara / careta cae cerca de Juan y éste

intenta cogerla, pero los perros se le “adelantan”. Se presenta de este modo una realidad habitual en la cuentística ribeyriana: el personaje a la zaga de las circunstancias. Se narra un desenlace trágico, de muerte patente, envuelto en un cierto aire de extrañeza o de irrealidad potenciado por el tono y los tintes fantásticos de este cuento. Se advierten recursos que acentúan la relatividad del carácter “concluso” del texto: se señala un nuevo comienzo mediante la utilización de palabras del campo semántico “empezar”: los perros “comenzaron”. Queda abierto el final, pues se calla lo que sucede después de este comienzo, pero esa apertura es sólo el último vislumbre para el personaje, que quedará excluido de ese nuevo comenzar.

La encrucijada

Este cuento¹⁹⁷, alegórico de la vida como camino y de la condición humana tal y como se representa en el imaginario ribeyriano, narra la historia de un hombre que camina en busca de su ciudad soñada, la ciudad de Granito. Llega a la encrucijada, donde se bifurca el camino y donde habitan los hombres que han decidido detenerse allí al no estar predestinados, al no conocer su destino y no saber qué sendero tomar. El resto, con su destino anotado en la frente, continúan el camino. En la encrucijada pasa el protagonista una noche, pero decide ponerse en camino de nuevo, animado por una sombra que le aconseja continuar, pues la señal de su destino, para aparecer, tal vez necesite “cierta dosis de cansancio, cierto paisaje, cierto ritmo en el paso” (Ribeyro, 2010:41). Tras un largo y durísimo camino, observa en el horizonte la ciudad soñada. Pero al aproximarse llama a la puerta y nadie le abre. Cae al foso de los muertos y observa cómo la ciudad de Cobalto brilla al sol.

¹⁹⁷ Publicado en la revista *Realidad*, Lima, enero de 1953, año II, nº5, pp.6-8.

El narrador omnisciente en tercera persona traduce la voz del personaje y relata sin aspavientos sus aventuras. En este cuento (y en otros de estos “olvidados”, que son todos relatos escritos entre los años 49 y 53, salvo “El caudillo”, en el 56), se aprecia a un Ribeyro temprano, más explícito que en relatos posteriores: dice más y calla menos. Pero se advierten las constantes de su obra: el marco de escepticismo y el personaje que sólo al final reconoce. El personaje de “La encrucijada” se muestra sorprendentemente activo respecto a su destino y a la realidad que se le impone, comparado con la mayoría de los personajes ribeyrianos, que asumen pasivamente aquello que les acontece. El protagonista de este relato es un buscador incansable, reflexivo, capaz de no ceder a la tentación de quedarse en la encrucijada.

Sin embargo, en un gesto final irónico y que demuestra el escepticismo ribeyriano que es nuclear para la comprensión de su literatura, su destino es el mismo que el del resto de personajes. De nada sirve la actitud o la reacción (y esto se comprobará en muchos otros cuentos de Ribeyro, en los que el personaje trata de reaccionar en algún momento, Dionisio piensa en actuar pero desecha esta posibilidad en “Mar afuera”, Mercedes determina matar a su marido en “Mientras arde la vela”, María en “La tela de araña” se encuentra con un destino aciago después de precisamente haberse movido y esforzado para cambiar el anterior). Resulta interesante el concepto que se maneja en el cuento de “forastero”. El personaje aparece como un forastero permanente desconectado a pesar de sus esfuerzos de su entorno y de los senderos con sentido.

El lugar y el tiempo se encuentran completamente fusionados en este texto, pues el lugar es un camino por el que se avanza a medida que pasa el tiempo de la vida, y el final del camino significa

también la muerte. Ligados ambos por lo tanto a la interioridad del personaje, a su duración psicológica.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Sólo a los costados se abría el foso que rodeaba las murallas. El caminante se asomó. Estaba repleto con las osamentas de la gente que se equivocó de ciudad. Inclinando un poco el cuerpo, se dejó caer. Los huesos crujieron bajo su peso y él quedó sepultado entre ellos, mirando, con ojos despavoridos, las murallas de la ciudad de cobalto, que reverberaban a la luz del sol. (Ribeyro, 2010: 44)

Nos encontramos ante un desenlace trágico de fracaso, pues el caminante se equivoca de ciudad y previsiblemente morirá ante sus puertas cerradas. Al fracaso lo acompaña una toma de conciencia de ese fracaso. El personaje se da cuenta de su equivocación, y entonces queda “mirando”, y se alude a los “ojos”, a una mirada contemplativa o intelectual. Hay referencia acontecimientos o procesos finales: encontramos como marcador temporal el final de un plazo fijado, que es el del viaje con la ciudad como destino. A pesar de que la temática del cuento se prestaría fácilmente a ello, no explicita Ribeyro una ampliación filosófica o metafísica o una moraleja final.

En cuanto a los efectos acústicos y visuales, se produce una fijación final de la imagen, la del protagonista sepultado en el foso y contemplando los muros de la ciudad de Cobalto. Se traslada una sensación particularmente intensa, mediante la utilización eficaz del término “despavoridos”.

Se produce en el cierre de este relato la convivencia entre elementos que acentúan el carácter “concluso” del texto, como el carácter apocalíptico de la escena final, donde el personaje queda enterrado entre los huesos de otros fracasados, o la alusión a procesos finalizadores como “caer” o términos del campo semántico de la muerte, como “sepultado”, con otros recursos que señalan la

relatividad del carácter “concluso”: se alude, por ejemplo, a la luz, al sol que brilla iluminando la ciudad de Cobalto. Se detiene de nuevo la voz del narrador instantes antes del postrer acto de violencia, la muerte del personaje, todavía vivo cuando termina el cuento. Y, sin embargo, el proceso interior del personaje ha culminado y su destino aciago parece inevitable a pesar de esa ilusión de apertura.

El caudillo

En una entrada de su diario, fechada el 14 de agosto de 1952, Ribeyro cuenta que lee este relato¹⁹⁸ en el Negro-Negro, en París, durante la presentación de Sebastián Salazar Bondy: “Impresión de haber causado buen efecto en el público” (Ribeyro, 2008:17)¹⁹⁹

Este breve cuento narra la historia de un autobús que se queda parado, en un día de mucho calor, de camino a la ciudad. El conductor arenga a los pasajeros para que alguno baje a ayudar, y todas las miradas reparan en un joven fuerte que lee despreocupadamente su periódico. Baja a empujar, mientras todos los pasajeros le alientan. Consigue que arranque el autobús de nuevo. Éste, en lugar de detenerse a esperarle, continúa su marcha dejándole atrás.

El narrador testigo y en tercera persona relata los hechos sobriamente. El personaje es un joven que al principio permanece ajeno a las circunstancias (no se presenta voluntario cuando el chófer lo pide), pero que asume su papel cuando se le reclama y lo

¹⁹⁸ Publicado en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima, 25 de noviembre de 1956, p.1.

¹⁹⁹ El autor afirma haber participado en la lectura de cuentos con “El caudillo” y con otro relato titulado “Campo”, que no llegó a publicarse.

desempeña bien. El cuento tiene una fuerte carga de sátira social, que presenta unas relaciones sociales volubles y movidas por el interés: mientras el joven les resulta útil, le alientan (“¡Dale mozo! ¡Con fuerza!” (Ribeyro, 2010:46), “¡Ahora! ¡Bravo! ¡Así! ¡Un poco más!” (Ribeyro, 2010:46)). Y, sin embargo, le dejan abandonado a su suerte y, en la última imagen, “parecen reír”. No encontramos un equilibrio final entre los actos y la recompensa-castigo, sino que se muestra de nuevo la absoluta arbitrariedad del destino. La ironía final define, como veremos, los cuentos de Julio Ramón Ribeyro.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Por último, en una curva cerrada, el ómnibus desapareció. El joven alcanzó a divisar aún los rostros de los últimos pasajeros que, vueltos hacia él, parecían reír. (Ribeyro, 2010:47)

El adverbio “por último” marca el inicio del cierre y funciona a su vez como término del campo semántico final. El desenlace es trágico (el personaje queda abandonado), y no hay una referencia clara a la toma de conciencia, aunque sí se alude a que el personaje “alcanza a divisar” y a que interpreta los rostros de los pasajeros que “parecen reír”. De algún modo comprende la burla de la que ha sido objeto. Se produce un efecto visual de progresiva eliminación de los estímulos perceptibles (*fading*), una disminución de las sensaciones ópticas: el autobús se aleja progresivamente hasta que “desapareció”.

Cuentos desconocidos

Los huaqueros²⁰⁰

Fráncfort, 1958. Tobías y Filiberto se dirigen por la noche a la huaca Juliana para practicar la actividad ilegal de huaquear y tratar de encontrar algo de valor. Allí se encuentran con otros dos huaqueros, y juntos comparten unos tragos y siguen trabajando, hasta que aparece un policía que amenaza con detenerles. Sin embargo, éste y el sargento acaban involucrados en la tarea, a condición de repartirse entre todos las ganancias. Se topan con algo y descubren una caja que sólo resulta contener el esqueleto de un niño. Tras la decepción todos se retiran y Filiberto y Tobías deciden llevarse a casa la vieja madera para hacer fuego. Tobías camina de vuelta feliz, olvidados los tesoros y pensando en lo que asará en la brasa.

Nos encontramos ante un narrador en tercera persona, narrador testigo, parcialmente omnisciente (en ocasiones puntuales penetra en la interioridad del personaje y traduce para el lector sus sentimientos y reflexiones: “comenzó a ponerse inquieto” (Ribeyro, 2010:1000), o “se había olvidado de todo y, feliz, pensaba en los buenos camotes (...)” (Ribeyro, 2010:1006)).

En cuanto al personaje, se acentúa en este cuento la perspectiva de crónica social, más allá de la profundización en un personaje individual. El zambo Tobías y su compadre, Andrés, el zapatero, y Toledo, representan una parte de la sociedad con

²⁰⁰ Reproducimos aquí la aclaración que se inserta junto al título de este cuento en la edición que manejamos: “Este relato sólo había sido publicado en la edición francesa de *Los gallinazos sin plumas* de 1961 en Gallimard. Nunca había visto la luz en castellano hasta hoy” (Ribeyro, 2010:999).

necesidad acuciante y que no duda en cometer una ilegalidad para cambiar su situación. La policía, que llega después, aparece como cómplice. Nos encontramos ante personajes que representan la necesidad y el fracaso. El hecho de que acudan a la huaca en busca de algo escondido es muestra de desesperación, no en el sentido trágico, y tampoco percibido como un hecho trágico por parte del personaje, sino más bien porque esa solución extrema y, hasta cierto punto, ridícula, evidencia la falta de esperanza del personaje en que mejore su situación por otras vías (propia superación, o actuación de los gobiernos que abran nuevas posibilidades, cambios sociales sustanciales).

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Toledo y el zapatero se retiraron, con sus instrumentos al hombro. En la fosa sólo quedaron Tobías y Filiberto, la mirada en el cajón, en la calavera que mostraba al alba su carcajada de hueso. En el desorden, sus miembros se habían removido y una de sus manos salía por un costado de la caja, abierta y lívida, como una flor subterránea.

-¡Otro ensarte más! –suspiró Tobías, al cabo de un rato -. Esto no da ni para los frejoles.

Filiberto encendió un cigarrillo.

-¿Y si nos llevamos el cajón? –sugirió-. Podría servirnos para leña.

Tobías lo miró atónito.

-¡Pues no eras tan bruto! –dijo y, cogiendo la caja, le dio un volteretazo, de modo que su contenido cayó crujiendo contra el suelo. Luego se la puso al hombro y echó a andar hacia los corralones. A mitad del camino se había olvidado de los “tapados” y, feliz, pensaba en los buenos camotes que asaría en la brasa de aquella madera vieja (Ribeyro, 2010:1006)

El cierre se inicia con la alusión a un proceso final, como lo es irse o partir: Toledo y el zapatero “se retiraron”, seguido de alusiones a la muerte, final por excelencia: “fosa”, “calavera”. Se llega en el cierre al final de un plazo fijado (marcador temporal): en el inicio del relato, a su llegada a la huaca Juliana, Tobías afirma. “Hasta que claree tenemos para cuatro horas de trabajo” (Ribeyro, 2010:999). De este modo señala el tiempo del relato, que concluye al hacerse mención al “alba” que ilumina la calavera en el cierre. En cuanto al desenlace de la trama externa y planteada al inicio del cuento, nos encontramos ante un desenlace trágico, de fracaso: los personajes se dirigen a la huaca en busca de algo de valor, y sólo encontrarán una momia en una caja de madera. Sin embargo, ocurre de nuevo en estas páginas la maniobra que ya hemos identificado como constante en los cierres de Julio Ramón Ribeyro, y que consiste en trasladar al final la atención del lector hacia la trama interior, dando un paso más allá de la trama exterior, ya concluida. En las “líneas de más” Ribeyro pone el acento en los avatares psicológicos, y que en este caso denotan un final feliz: a pesar del aparente fracaso, el personaje se siente “feliz” y no preocupado por nada pensando en lo que asará sobre las brasas de aquella vieja madera. Puede ser un final trágico por su “pobreza” para el lector, pero no es percibido de esta manera por el personaje.

Cuento inédito (1994)

Surf

Barranco, 26 de julio de 1994. Bernardo se instala en su nuevo departamento de Barranco con el fin de escribir su última obra y con la intención de que esta le valga un reconocimiento unánime. No consigue la inspiración para escribir debido al mal tiempo, después decide dejar de sentarse frente al escritorio y dedicarse a tener vivencias. Organiza en su casa fiestas y comparte momentos de euforia con invitados y tiene alguna aventura con mujeres más jóvenes. Sintiéndose vacío a pesar de este intento, decide buscar en las profundidades de su alma, pero tampoco allí encuentra motivación. Llega entonces el verano y contempla a los bañistas y a los surfistas, a quienes envidia, tratando de coger la ola que los depositará triunfalmente en la orilla, del mismo modo que él intenta culminar su obra. Se ejercitará en este deporte, y una noche cogerá la ola que espera y tendrá la sensación de que ésta le conduce a la eternidad.

Narrador en tercera persona, omnisciente. Personaje que fracasa en sus repetidos intentos de encontrar inspiración y realizar una obra para la posteridad. El final es ambiguo: habla de triunfo y de felicidad, pero ¿se refiere a que encontrará esa eternidad en esta otra actividad, ajena a la de escritor?, ¿se alude solapadamente a la muerte del personaje? El cierre no aclara estas preguntas.

-ANÁLISIS DEL CIERRE:

Allí esperó largo rato, hasta que al fin la vio venir. Era como una muralla más oscura que la mar oscura, que avanzaba hacia él poderosamente y parecía decirle: ‘Cógeme, yo soy la que esperabas, conmigo podrás realizar tu sueño’. Bernardo se irguió en su tabla, con la cabeza vuelta hacia atrás, sintió que la ola lo depositaba en su cresta y pronto se dio cuenta, en medio de una indecible felicidad, de que esa ola lo conducía sin perder el equilibrio, cada vez más aceleradamente, bajo la luz lunar que iluminaba los arrecifes, hacia la eternidad (Ribeyro, 2010:1028)

El desenlace consiste en un ambiguo *happy end*, el personaje culmina una tarea y siente cómo se acerca a la eternidad. Anteriormente había comparado la actividad de los tablistas (surfistas) con la suya propia: “Ellos intentaban como él. Pero por otros medios, realizar un acto estelar, escribir la página perfecta”. (Ribeyro, 2010:1026). Hay un reconocimiento por parte del personaje: el personaje “se dio cuenta” de que aquella ola le conducía a la eternidad. No encuentro una interpretación clara de este éxito final: el haber culminado una tarea que anteriormente había comparado con la suya propia (Ribeyro, 2010:1026), puede significar también el éxito en la escritura. La fuerza terminativa de este relato se concentra también en las repetidas alusiones a la noche (marcador temporal): “muralla oscura”, “mar oscura”, “luz lunar”.

CAPÍTULO 4.

LA ORIGINALIDAD DEL FINAL RIBEYRIANO

Este capítulo cuarto y último da cuenta del encuentro producido, en páginas anteriores, entre la teoría del final y los particulares finales de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Ya en la introducción de este trabajo anunciábamos que este capítulo final se dedicaría a abordar los frutos de este encuentro y por ende de esta investigación.

En primer lugar, se dará cuenta de las conclusiones del estudio de los recursos terminativos en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro. Se desenlazarán en este punto las hipótesis planteadas en 3.2. *Hipótesis para el estudio de los recursos terminativos en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro*: el desenlace trágico, la apariencia de final abierto y la comparabilidad contrastiva. Comprobaremos el recorrido, la importancia y las implicaciones que, de cara al dibujo de las líneas maestras de la cuentística ribeyriana, han adquirido estas hipótesis tras el estudio pormenorizado del cierre en *La palabra del mudo*.

Tanto el desenlace trágico como la comparabilidad contrastiva quedan reforzados por este estudio. Sin embargo, veremos cómo el análisis de los cierres de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro revela que sus finales aparentemente abiertos no pueden calificarse estrictamente como tales. En el final ribeyriano se supera la dicotomía final abierto / final cerrado y se pone de manifiesto la inútil rigidez de esta distinción. Esta superación iluminará, sin embargo, la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, por lo que la hipótesis que postulaba la

aparición de un final abierto queda paradójicamente rechazada pero, al mismo tiempo, confirmada como una hipótesis fértil e iluminadora del sentido del final ribeyriano.

Significativamente, estos tres recursos que se repiten profusamente en los cierres de Julio Ramón Ribeyro, desembocan y señalan con insistencia un cuarto recurso omnipresente en los finales del autor: la toma de conciencia del personaje ribeyriano. El desenlace trágico, de fracaso, viene acompañado en los finales de *La palabra del mudo* de una toma de conciencia, por parte del personaje, de ese fracaso. El argumento irresuelto de muchos cuentos de Julio Ramón Ribeyro conduce la atención del lector hacia la evolución interior del personaje. Y, por último, también el habitual paralelismo entre las situaciones inicial y final del cuento lleva al lector a preguntarse por aquello que sí ha quedado trastocado tras el discurrir del relato, poniéndose de nuevo de relevancia la dimensión psicológica del personaje, que toma conciencia de su realidad.

A la toma de conciencia, que cobra una gran profundidad anunciada y apuntada por los rasgos citados, dedicaremos íntegramente el epígrafe 4.2. *La toma de conciencia del personaje ribeyriano*. La toma de conciencia es el lugar donde desemboca el final ribeyriano, el claro del bosque al que se llega después de transitar por el camino del estudio del cierre de su narrativa corta.

Por último, conectaremos esta toma de conciencia en la que ha desembocado el estudio del final con el escepticismo que caracterizó la cosmovisión de Julio Ramón Ribeyro. Si la aproximación teórica emprendida en el segundo capítulo culminaba en 2.1.4. *El sentido del final: elementos antropológicos*, y postulaba la posibilidad de considerar el final como vértice que se conecta con la visión particular del mundo que el escritor traslada a sus narraciones, de

manera simétrica este cuarto capítulo culmina con una indagación en esta última instancia antropológica que teóricamente se le puede atribuir al final. Y, así, en el caso concreto de Julio Ramón Ribeyro, veremos cómo la toma de conciencia que se deduce del estudio de sus finales señala una línea de interpretación de su obra y queda asimismo conectada con el escepticismo que profesaba el escritor.

4.1. CONCLUSIONES DEL ESTUDIO DE LOS RECURSOS TERMINATIVOS

Tras el análisis pormenorizado del final de la narrativa breve de Julio Ramón Ribeyro, comprobamos cómo los tres recursos identificados como hipótesis para el estudio de los recursos terminativos en el cierre de los relatos de *La palabra del mudo* –el desenlace trágico, la apariencia de final abierto y la comparabilidad contrastiva– adquieren significaciones válidas que iluminan la totalidad de la poética ribeyriana:

4.1.1. El desenlace trágico como destino unificador

El desenlace trágico define el final ribeyriano y el destino de sus personajes. Julio Ramón Ribeyro escoge como protagonistas a seres marginales e inadaptados, de un perfil discretamente trágico:

Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía ni voz. Yo les he restituido este hábito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias²⁰¹.

El desenlace trágico es el destino que unifica a los protagonistas de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Sin pretender un análisis detallado del personaje ribeyriano, que nos apartaría del propósito de este estudio, sí nos interesa resaltar este carácter unificador del fracaso, pues éste sucede, significativamente, al final del cuento. Como hemos visto detalladamente al analizar los relatos, se pueden identificar dos tipos de personajes protagonistas.

Normalmente, se trata de sujetos pasivos que resignadamente asumen una realidad aciaga, y es esta cierta inactividad apocada la que hace irremediable el fracaso (por ejemplo, Dionisio en “Mar afuera” espera con paciencia la hora de la puñalada de Janampa, o el padre de los Ribeyro en “El ropero, los viejos y la muerte”, vive el presente pasivamente, anclado en el pasado). Sin embargo, otros muchos personajes ribeyrianos se muestran proactivos en la transformación de la realidad que les rodea o en la consecución de sus objetivos: los protagonistas de “La casa en la playa” emprenden hasta cinco veces la expedición en busca de su lugar soñado, y Mario resuelve apartarse de la ciudad para escribir una obra maestra en “Ausente por tiempo indefinido”. Son incluso capaces de heroicidades cotidianas: por ejemplo, Virginia se tira al mar sin dudar para salvar a la mujer del alcalde en “Una medalla para Virginia” y Sixto Molina, a pesar de su enfermedad, lucha activamente contra el patrono don Santiago para vengar su maltrecha vida y la muerte de su padre en “El chaco”. Sin embargo, el destino

²⁰¹ De una carta del autor al editor, el 15 de febrero de 1973. Cita recogida en RIBEYRO; Julio Ramón: *La palabra del mudo*, Seix Barral, 2010, p.7.

que les espera a estos personajes que podríamos denominar “activos” es exactamente el mismo que el de los “pasivos”: el fracaso inevitable. Virginia comprueba que el alcalde hubiera preferido la muerte de su esposa, y Sixto es asesinado²⁰².

El mismo Julio Ramón Ribeyro refrenda esta perspectiva, en una entrevista que concede a Patrick Rosas en 1987, para Radio Francia Internacional, y que se recoge en *Las respuestas del mudo*²⁰³.

Te puedo mencionar algunos casos de temas recurrentes: la decepción o el desencanto. Podría citarte veinte o treinta cuentos en que los personajes emprenden una aventura y esta aventura falla por una razón u otra, por circunstancias exteriores a él, por la naturaleza de los personajes, por cuestiones puramente del azar. Siempre hay algún obstáculo que impide cumplir los deseos de los personajes. Otro tema es la decadencia (...). Otro tema (...) es el que llamo “el combate perdido”: no solo hay personajes que fracasan porque no combaten, sino también personajes que combaten pero son vencidos. (2010b: 210)

¿Se puede hablar de un desenlace trágico en los cierres de todos los cuentos de Julio Ramón Ribeyro? Después del análisis del cierre de todos ellos, puede afirmarse que el desenlace es trágico en todos los relatos salvo, significativamente:

²⁰² Podría considerarse esta unificación de los personajes (tanto activos como pasivos) en torno al fracaso como una muestra de ese carácter de escritor “clásico” que suele atribuírsele a Julio Ramón Ribeyro, pues efectivamente, como en la tragedia clásica, el personaje aparece sujeto a un destino que mueve los hilos de la trama, dejándole a su voluntad poco margen de maniobra.

²⁰³ Editó la versión que se recoge en el volumen Edgar Montiel.

-En los relatos de corte fantástico: “La insignia”, “Doblaje”, “La molicie”, “Ridder y el pisapapeles”, “Los jacarandás”, “Demetrio”, “Silvio en el rosal” (que no es estrictamente fantástico, pero en el que se produce un deslizamiento hacia lo fantástico), “Escena de caza”.

-En aquellos en los que la autoridad del discurso del personaje es dudosa, pues se trata de un loco o de un borracho que ha perdido explícitamente el contacto con la realidad: “Conversación en el parque”, “El marqués y los gavilanes”, “El embarcadero de la esquina” o “Sobre los modos de ganar la guerra”.

-En algunos relatos del último volumen de cuentos del escritor, *Relatos santacrucinos* (1992), donde la temática de la infancia del autor en ese barrio limeño permite la recreación de algunas anécdotas sosegadas. Es el caso de “Cacos y canes” y “Mariposas y cornetas”.

Como vemos, la felicidad en el final ribeyriano queda reservada para la fantasía y para algunos recuerdos de la infancia, dato significativo que enfatiza la importancia nuclear y hegemónica del desenlace trágico en la cuentística ribeyriana. Merece una consideración especial el caso de los cuentos con “happy end” en los que la autoridad del discurso del personaje es dudosa, pues se trata de un loco o de un borracho que ha perdido el contacto con la realidad. En estos casos, como hemos podido comprobar a lo largo de los análisis, suele suceder un desgajamiento del carácter trágico del desenlace: aparece éste como feliz, victorioso o indiferente para el personaje borracho o loco (que en su embriaguez o en su locura cree que ha vencido o al menos que no ha perdido su personal combate), y como deliberadamente trágico para el lector, desde la perspectiva de la recepción de la obra, pues él sí es testigo del fracaso final que el propio personaje ignora.

Un ejemplo paradigmático sería “El marqués y los gavilanes”. En la última escena del cuento, Don Diego Santos de Molina lucha encarecidamente contra sus enemigos y vence, y se

sienta a escribir el relato de su victoria. Lo que el lector ha presenciado, sin embargo, es cómo un hombre aislado y loco ha luchado contra un insecto, ha despanzurrado los almohadones de su habitación y se ha sentado a escribir una ilusión: “Y así continuó, sin que nadie pudiera arrancarlo de su escritorio, durante el resto de su vida” (2010:641). El hecho de que el desenlace sea percibido como victorioso por parte del personaje agudiza la intensidad del desenlace trágico, tal y como éste es leído por el lector.

El fracaso final, con las escasas excepciones del mundo de la fantasía, de la locura y del recuerdo, se repite en los cierres de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Los define y retrata tanto al personaje como el tono del relato ribeyriano.

Es significativa la manera en la que este fracaso final revierte siempre en la interioridad del personaje. Pues el personaje ribeyriano, como veremos, no sólo fracasará, sino que tomará una conciencia final de su propio fracaso.

4.1.2. La superación de la dicotomía final abierto / final cerrado

La sensación de final “abierto”, que comparece de manera paradigmática (aunque de ningún modo exclusiva) en el primer volumen de cuentos del escritor, *Los gallinazos sin plumas* (1955), parte del hecho de que en los cuentos ribeyrianos se muestran con frecuencia señales de incertidumbre, alusiones a un futuro que no se narrará después y un cierto silencio final. Como anunciábamos al enunciar la hipótesis de la apariencia de final abierto, al lector no se le revela si Efraín y Enrique alcanzan una vida mejor en “Los 504

gallinazos sin plumas”, ni si finalmente Paulina acepta la propuesta de su padre de acostarse con Domingo en “Interior L”. Dionisio queda a la espera de la puñalada de Janampa en “Mar afuera”; no se conoce si Mercedes finalmente mata a su marido en “Mientras arde la vela”, ni si Martín reconduce su vida en “En la comisaría”; la narración se detiene antes de que se consume el sometimiento de María a Felipe Santos en “La tela de araña”, y en “El primer paso” el cuento termina cuando comienzan a seguir a Danilo, sin descubrirse el resultado de esta acción. El último cuento del volumen, “Junta de acreedores”, no revela si Don Roberto se suicida o no al llegar al malecón.

Sin embargo, tras el análisis pormenorizado de los cierres de *La palabra del mudo*, concluimos que al considerar los finales ribeyrianos como “abiertos” se cae en la confusión terminológica, ampliamente documentada en este trabajo, entre final “abierto” y argumento irresuelto. Estos finales de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro no son estrictamente “abiertos”: lo que sucede es que nos encontramos ante argumentos irresueltos.

Y, significativamente, el argumento irresuelto de los relatos en los que el final es aparentemente abierto, va a provocar que la atención del lector, y del sentido del cuento, se desplace hacia la trama psicológica, ésta sí perfectamente clausurada y “cerrada” mediante la clara toma de conciencia por parte del personaje. Después del análisis pormenorizado de cada final, podemos concluir que Efraín y Enrique comprenden cuál es su amargo lugar en la sociedad, que el colchonero toma la decisión de insinuarle a su hija que se acueste de nuevo con Domingo, que Dionisio asume que Janampa va a matarle, que Mercedes decide eliminar a su marido y reconoce sus sentimientos y sus prioridades; que Martín se siente viejo y afloja el paso, comprendiendo el peso inevitable de su pasado, que María toma conciencia de su nueva esclavitud a manos de Felipe Santos, que

Danilo descubre que le siguen y Don Roberto que la ruina de su tienda simboliza también su ruina personal.

El análisis del final ha provocado un movimiento de la perspectiva inicial, pues se identifica como fundamental la trama que transcurre en el interior del personaje y que, ésta sí, queda absolutamente clausurada en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro.

La sensación inicial de apertura queda de algún modo justificada al advertir esta preferencia del autor por la trama interna, por el proceso psicológico: mediante el silencio final y el argumento irresuelto, éste logra desviar la atención del lector hacia la intimidad del personaje.

La aplicación del método propuesto por Marco Kunz de identificación de los recursos terminativos del cierre es lo que nos alerta sobre la imprecisión de calificar el final ribeyriano como “abierto”, lo que nos permite identificar la citada basculación del sentido del texto y profundizar en la poética de Ribeyro al indagar las razones de fondo de la superación de la dicotomía final abierto / final cerrado que presentan los cierres de *La palabra del mudo*.

Se produce en los cierres ribeyrianos una convivencia de elementos de clara fuerza finalizadora y que acentúan el carácter “concluso” del texto (por ejemplo, la alusión a actividades o procesos finalizadores, como “partir” o “cerrar”, o la presencia de motivos apocalípticos) con otros que señalan la relatividad de este carácter “concluso”, apuntando al final un nuevo comienzo o una apertura hacia un futuro que no se narra.

Mediante esta convivencia, la dicotomía entre final abierto / final cerrado queda superada en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro.

En su rigidez, la distinción final abierto /final cerrado se demuestra infecunda a la hora de catalogar el final de Ribeyro. Pero, sin embargo, desde esa misma ruptura de la dicotomía, se ilumina el final ribeyriano. Por un lado, como hemos visto, porque la sensación inicial de apertura permite trasladar la atención del lector hacia los *impasses* interiores del personaje.

Por otro lado, lo que la superación de esta dicotomía ilumina, en última instancia, es la concepción de fondo que el autor tiene del acto de narrar. Según explica María del Carmen Bobes Naves en *La novela*:

A finales del siglo XIX, se abre paso la tesis, mantenida por H. James de que la novela más que narrar (*telling*) debía mostrar (*showing*). Las teorías sobre dos formas de discurso narrativo tenían antiguos precedentes, pues es conocido el texto de Platón en el que distingue la diégesis (narración) y la mimesis (mostración), a propósito del pasaje de la *Ilíada* en que Crises, sacerdote de Apolo, suplica que le devuelvan a su hija Criseida, con palabras que el narrador puede repetir tal como las ha dicho el sacerdote o “narrándolas” (...). James se refiere particularmente al hecho de que el mostrar (*showing*) consigue la desaparición textual del narrador, puesto que la historia parece contarse sola, y no mediante el testimonio verbal de un narrador, o persona interpuesta (*telling*). (1998: 34)

Resulta crucial, de cara a la comprensión del final, esta distinción ya muy establecida entre narrar y mostrar. Al escoger el *mostrar* a la hora de confeccionar un relato, desaparece lo que Bobes Naves llama la “persona interpuesta”. Nos parece natural que el final de ese relato no exija entonces con el mismo ahínco una conclusión que sí es esperable cuando hay alguien expuesto que narra, al que se le ve

escoger el orden de los hechos, y a quien sí parece que se le exige un final “cerrado”, que funcionaría como una conclusión natural al terminar un discurso que se ha emprendido con un propósito. El “contarse la historia a sí misma” se presta más a un final abrupto o abierto, que no ha de contener, al menos a simple vista, las claves de comprensión de lo relatado anteriormente y que pretende con esa apertura asimilarse más a la forma dinámica de la vida.

En una entrevista concedida a Irene Cabrejos de Kossuth (1987) y recogida en *Las respuestas del mudo*²⁰⁴, Ribeyro afirma: “En cuentos más recientes el narrador está cada vez más visible, presente en la narración, opina, comenta. Predice incluso muchas veces lo que va a ocurrir” (2009:150). Hay por lo tanto, en el caso de Julio Ramón Ribeyro, una apuesta indisimulada por la figura tradicional del narrador. En la misma línea, y en otra entrevista, recogida en el mismo volumen y concedida a Javier Monroy Cervantes en 1992²⁰⁵, Ribeyro dice: “En mis primeras obras había una gran parte de impersonalidad, en los primeros relatos, si tú quieres, y luego vino un periodo en el cual diría asuntos realmente personales, pero a través de personajes interpuestos” (2009:250).

Isolina Rodríguez Conde profundiza en concepción literaria de Ribeyro. Selecciona una de las expresivas “prosas apátridas” del escritor, que transcribimos a continuación:

Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a

²⁰⁴ Titulada “Teoría y praxis de la ficción literaria de Ribeyro”, cfr. RIBEYRO, Julio Ramón: *Las respuestas...*, pp. 147-154.

²⁰⁵ Titulada “El Perú de hoy da para una novela negra”. En *Las respuestas...* pp.247-254.

las reglas del juego. De allí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado –monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial- constituye a la postre una afectación a la segunda potencia.

Tanto más afectado que un Proust puede ser un Celine o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura sino la retórica que se añade a la afectación. (1984: 242)²⁰⁶

Según Rodríguez Conde, que se sitúa en este punto en la misma línea argumental que María del Carmen Bobes Naves, a partir del siglo XIX hay una tendencia a naturalizar el relato y a enfatizar la ilusión de realidad a través del “disimulo de la presencia del narrador y de las inverosimilitudes epistemológicas de lo narrado” (1984:243). Casi toda la narrativa contemporánea, según la autora, intenta ocultar el hecho de que los relatos sean contados (como cuando todo parece vivido desde la conciencia de algún personaje). Ahora bien – continúa- “el lector moderno reconoce con relativa facilidad las convenciones del relato del siglo XIX, mientras que las imperantes hoy no le resultan tan obvias, lo que puede llevarlo a confundir afectación externa con naturalidad” (1984:244).

Con la intención de evitar tal confusión, Ribeyro exhibe intencionadamente el carácter artificioso de todo relato literario, utilizando repetidamente técnicas ya reconocidas como convencionales:

Y así, no intentará disimular y ocultar que cada cuento es contado por alguien. Más bien resaltaré la presencia de un narrador que organiza y recompone el mundo miméticamente constituido en la ficción. Ribeyro es consciente de la presencia del narrador en la mayoría de sus relatos. (1984:244)

²⁰⁶ La cita se extrae de RIBEYRO, Julio Ramón: *Prosas apátridas aumentadas*. Editorial Milla Batres. Lima, 1978, p.77.

Creemos que esta concepción de fondo que Ribeyro tiene de la escritura fundamenta el hecho de que en sus finales se produzca la superación de la dicotomía abierto/cerrado. Su apuesta por la presencia clásica del narrador y por una literatura sin concesiones a más artificios que aquellos que naturalmente implica el propio acto de escribir, explica que la voluntad de crear deliberadamente finales abiertos y abruptos, que simulen que el punto y final no lo es tal, la voluntad posmoderna de “asimilar” la literatura a la vida, todo ello se aleja diametralmente de la poética del escritor peruano y de sus intereses literarios.

Por ello, sus cierres permiten sin problematizarla aquella convivencia de recursos de clara fuerza finalizadora con otros que señalan una apertura hacia un futuro que se calla. Y, como ya hemos apuntado, esta convivencia final ilumina con potencia los relatos ribeyrianos, pues el lector “insatisfecho” ante el final abierto, ante el argumento externo irresuelto, vuelve necesariamente su mirada hacia la trama que ha transcurrido en el interior del personaje, que cobra un postrer protagonismo.

4.1.3. La comparabilidad contrastiva y la transformación del personaje

En la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro sucede con frecuencia que al terminarse el cuento la situación es la misma de la que se partió. Hay una cierta vuelta al marco narrativo inicial: se repite el esquema según el cual el personaje abandona momentáneamente su rutina habitual para regresar a ella una vez transcurrido el cuento. Por

ejemplo, en “Una aventura nocturna”, Arístides, un solitario fracasado, una noche echa a caminar sin rumbo por Miraflores y se adentra en un barrio desconocido. Allí descubre la enorme terraza vacía de un café vacío, en cuyo interior la patrona fuma y lee el periódico. Se decide a entrar, beben y bailan juntos. Ella le seduce. Arístides no cabe en sí de gozo porque va a cumplir su fantasía de tener una aventura con una mujer. Pero antes de subir a la habitación, ella le pide que recoja las mesas de la terraza. Después de un largo esfuerzo, ella le cierra la puerta y se niega a abrirle. Arístides siente su esperanza rota y una extrema vergüenza por lo que le ha ocurrido.

El fracaso del personaje no es novedoso, pues queda definido con mucha contundencia al inicio del relato: Arístides “no era solamente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono” (Ribeyro, 2010:257). El fracaso es el lugar al que se vuelve después de un momento efímero de esperanza en el cambio. La elevada similitud entre las situaciones inicial y final fuerza la pregunta por aquello que sí se ha trastocado, por aquello que las distingue: Arístides es al final el mismo personaje fracasado del inicio, pero, sin embargo, ha adquirido una nueva conciencia de su fracaso. Las últimas líneas penetran en la interioridad del personaje, refiriéndose a su sentimiento de extrema vergüenza ante lo ocurrido.

“El profesor suplente” es otro ejemplo paradigmático de la utilización en el cierre de la comparabilidad contrastiva. Al inicio un matrimonio pobre toma el té y se queja de los sinsabores de la clase media. A Matías se le ofrece una oportunidad de demostrar sus desaprovechados conocimientos y salir de su situación dando clases en un colegio. La inseguridad le impide acometer la tarea y, tras el fracaso, vuelve a casa. Vemos cómo el escenario inicial y el escenario final coinciden (la casa). De una manera explícita se “sale” de casa con la promesa de cambiar la situación inicial y se “vuelve” a casa con las manos vacías, de modo que esa situación primera se mantiene. Exteriormente, nada ha cambiado. Y, sin embargo, a lo largo este

cuento tan sencillo y hermoso el personaje se ha transformado radicalmente desde el punto de vista psicológico. Al inicio, Matías achacaba sus fracasos anteriores “a la malevolencia del jurado y a esa especie de amnesia repentina que lo asaltaba sin remisión cada vez que tenía que poner en evidencia sus conocimientos” (Ribeyro, 2010: 247). Los acontecimientos del cuento confrontan al personaje no con los constreñimientos a los que le somete la sociedad, sino con sus propias limitaciones. Al final Matías llora desconsoladamente, consciente ahora sí de la inevitabilidad de su fracaso, pues ha descubierto que no se debe a factores coyunturales.

En “Terra incognita”, en una noche de invierno, el doctor Álvaro Peñaflor interrumpe su lectura ante una voz interior que le incita a romper con sus estrictas costumbres, a alejarse de su sereno mundo de libros y salir a la calle a conocer su ciudad. Va recalando en distintos bares, y en uno de ellos, ya borracho, conoce a un camionero negro. Beben juntos y toman la última copa en casa del doctor, que compara al hombre negro con el héroe arcaico Aristogitón. En un momento el camionero se desabrocha la camisa por el sudor, se duerme, el doctor trata de despertarlo, repara en su cuerpo, parecido al esplendoroso desnudo de la imagen del héroe. Agobiado por la situación, el doctor Peñaflor le mete en un taxi, cierra con doble llave y vuelve a la normalidad sosegada de su biblioteca, aunque es consciente de que algo ha cambiado.

Comprobamos cómo se repite el mismo esquema de los ejemplos anteriores: se rompe la rutina para volver a ella, de manera explícita se sale y se vuelve al mismo lugar y hay un elevado grado de comparabilidad entre la situación inicial y la final (ambas se ubican biblioteca del doctor, en ambas se encuentra solo y en ambas se constata una opción del personaje por la vida reflexiva o intelectual

frente al mundo de acción). Pero, de nuevo, el momento inicial y el final se distinguen por una transformación del interior del personaje, que cobra en este caso una nueva conciencia de sí, de la que se puede deducir una callada homosexualidad. “Así como la primera mirada a la ciudad nocturna había estado cargada de promesas excitantes, ahora sugiere una mirada al interior de sí mismo” (Navascués, 2004: 38).

Sin ánimo de exhaustividad, pues a lo largo de los análisis de los cuentos hemos comprobado la profusión con la que se repite el recurso de la comparabilidad contrastiva, señalamos como último ejemplo clarificador de esta cuestión el cuento “Mientras arde la vela”, un relato rico en el uso de símbolos, lo que es frecuente en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Al marido alcohólico de Mercedes, personaje protagonista, le han dado por muerto. Tras un breve momento de desesperación, le invade un gran sosiego y comienza a pensar en sus planes ocultos de poner una verdulería. Pero el marido despierta de pronto. El médico acude y le repite que no puede probar el alcohol. Mercedes resuelve poner al alcance de su marido, junto a sus herramientas, una botella, “aquello que el esposo alcohólico más desea y más debe evitar” (Elmore, 2002:50). “Mientras arde la vela” es el relato de una decisión. La circularidad viene señalada por la repetición al final de elementos que se habían citado en las primeras líneas. Al comienzo del cuento Mercedes mira sus manos agrietadas por la lejía. Al final, el personaje ha tomado ya una opción que termina con su desasosiego, y se frota las manos “como si de pronto hubieran dejado de estar agrietadas” (Ribeyro, 2010: 86). Las manos de Mercedes siguen agrietadas al final del cuento, exactamente igual que al inicio. Y, sin embargo, ha ocurrido una transformación interior que ha variado la percepción del personaje.

La comparabilidad contrastiva frecuente en los cierres ribeyrianos se encuentra en clara tensión narrativa con el

acontecimiento del cuento: lo señala, lo apunta. Como ya hemos constatado, el elevado grado de comparabilidad entre la situación inicial y final de estos relatos lleva al lector a reparar en la dimensión interior del personaje como aquel único rasgo que ha sido alterado tras el desarrollo del cuento.

Los tres recursos terminativos considerados como hipótesis y que, tras el estudio del cierre, han revelado su centralidad de cara a definir la poética ribeyriana confluyen en lo que vamos a denominar *la toma de conciencia por parte del personaje ribeyriano*. Como ya hemos explicado en páginas anteriores, el desenlace trágico de fracaso culmina en la conciencia de ese fracaso, la convivencia en el cierre de recursos que acentúan el carácter concluso con los recursos que apuntan a la apertura del final y a la relatividad de ese carácter “concluso” guía la mirada del lector hacia la trama interior o psicológica, del mismo modo que la comparabilidad contrastiva, al poner en el punto de mira las situaciones inicial y final y su aparente identidad, apunta a la transformación sucedida en la interioridad del personaje.

A la toma de conciencia, lugar al que nos conduce el final de Julio Ramón Ribeyro, dedicamos el epígrafe 4.2. *La toma de conciencia del personaje ribeyriano*.

4.2. LA TOMA DE CONCIENCIA DEL PERSONAJE RIBEYRIANO

La toma de conciencia: el sentido cifrado

En nuestra aproximación teórica a la naturaleza del final²⁰⁷, destacábamos dos rasgos fundamentales del final: su carácter inevitable y su carácter invisible. Este último aspecto teórico cobra, tras el estudio detenido de los finales de *La palabra del mudo*, una vigencia nuclear de cara a la interpretación de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro.

Dibujábamos en páginas anteriores el final del relato como el instante que proporciona la eclosión de sentido de la obra, el momento en el que se descifra o se desovilla el sentido antes cifrado u ovillado, escondido o silencioso hasta que el final, dándole al relato su forma definitiva, lo saca a la luz. Según Ricardo Piglia, “lo que quiere decir un relato *sólo*²⁰⁸ lo entrevemos al final” (2001:127):

²⁰⁷ Véase 2.1.1. *Aproximación a la naturaleza del final*, pp.95-110.

²⁰⁸ El subrayado es nuestro.

Lo que [el lector] comprende, en la revelación final, es que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada” (2001:123)

Así sucede, con una claridad sorprendente y elocuente, en el caso del final ribeyriano. El análisis detallado del cierre, que atiende a la literalidad del final, desemboca en esa trama “silenciosa y secreta” y conduce la mirada del lector hacia un lugar insospechado. El análisis del final revela la insistencia con la que el narrador ribeyriano subraya la toma de conciencia por parte del personaje. Significativamente el narrador no detiene su relato al advertir las consecuencias externas del acontecimiento de los cuentos, de naturaleza diversa, sino que reserva el cierre para atender a sus consecuencias en la interioridad del personaje. Escribe “unas líneas más” en las que aflora este segundo nivel de lectura del texto que, sin la debida atención al final, puede pasar inadvertido.

El cierre guía la atención del lector hacia un subrayado de la conciencia del personaje, dotando de un sentido nuevo a lo leído anteriormente, pues el lector comprueba cómo en los distintos relatos varía la naturaleza del acontecimiento contado -un banquete fallido (“El banquete”), una excursión de dos chicas jóvenes de clase social diferente a la playa (“Un domingo cualquiera”), la muerte del padre (“Página de un diario”), la ruptura de un espejo (“El ropero, los viejos y la muerte”)-, pero su repercusión en el personaje es recurrentemente la misma: la preponderancia de la toma de conciencia, el movimiento de la atención del lector hacia la trama transcurrida en el interior del personaje.

Comprende entonces el lector aquello que Ribeyro ha querido secretamente contar: no tanto que un banquete falla, sino que

don Fernando Pasamano conoce su estrepitoso fracaso, no tanto la excursión que evidencia los contrastes entre las dos protagonistas, sino el hecho de que Nelly termina comprendiendo que no volverá a ser invitada; no tanto que el padre muere, sino que el hijo se da cuenta de que se ha convertido en su padre; y no tanto que un espejo que simboliza el pasado se rompe, sino que el padre de los Ribeyro comprende que morirá pronto.

Este segundo nivel de lectura que emerge en el final ribeyriano nos va a llevar a señalar la toma de conciencia por parte del personaje como una línea maestra de la poética ribeyriana.

La toma de conciencia: su manifestación textual

Como ya hemos explicado en páginas anteriores, los tres recursos terminativos que se repiten en los cierres ribeyrianos anuncian y conducen a la centralidad de la toma de conciencia en el final de Ribeyro: el desenlace trágico junto a la conciencia del fracaso, el final aparentemente abierto que, al dejar insatisfecho al lector, le lleva a fijarse en el acontecer interior del personaje, éste sí clausurado, y la comparabilidad contrastiva entre las situaciones inicial y final, que pone de relevancia la transformación interna del personaje, su conciencia trastocada.

Es fundamental destacar, pues demuestra la fuerza y el carácter nuclear que la toma de conciencia por parte del personaje adquiere en el final ribeyriano, que esta presencia de la toma de conciencia no es una deducción únicamente argumental, sino que se manifiesta textualmente, tal y como se ha identificado en los análisis, mediante la proliferación en los cierres ribeyrianos de las diferentes formas de los verbos “comprender”, “mirar” (en el sentido de un mirar atento o continuado que implica intelección), la aparición del recuerdo nítido, la reflexión o, directamente, el “darse cuenta”.

Formas, todas ellas, que señalan la dimensión psicológica del personaje.

Desgranamos, a continuación, las formas concretas que la toma de conciencia adquiere en los relatos de Julio Ramón Ribeyro:

En “Los gallinazos sin plumas”, Efraín y Enrique “se dieron cuenta” (Ribeyro, 2010:54) de que la hora celeste había concluido y que la ciudad parecía abrir sus mandíbulas dispuesta a engullirlos. En “Interior L” el colchonero “observó” la trenza de su hija y “de pronto una especie de resplandor cruzó por su mente” (Ribeyro, 2010:71). Después de esta toma de conciencia le insinuará que se acueste de nuevo con Domingo. En “Mar afuera” la llegada del alba se une al proceso de reconocimiento por parte de Dionisio, y en el cierre hunde los codos en el mar “sin apartar la mirada” (Ribeyro, 2010:79) de la costa. En “Mientras arde la vela” Mercedes toma la decisión de matar a su marido y el final no revela el éxito o fracaso del propósito, sino que mantiene la atención en el proceso interior del personaje, que se contempla las manos agrietadas pero tiene la sensación de que “de pronto hubieran dejado de estar agrietadas” (Ribeyro, 2010:86).

En “En la comisaría” Martín “despierta de un sueño” y “se miró los puños” y sintió vergüenza (Ribeyro, 2010:95). En “La tela de araña” María “se dio cuenta” de que estaba atrapada en manos de Felipe Santos. En “El primer paso” Danilo toma “conciencia de la importancia de su misión” (Ribeyro, 2010:110). En “Junta de acreedores” Roberto comprende su ruina. En el cierre de “La huella” el narrador “recordó” que las iniciales de su pañuelo ensangrentado eran las suyas y “no le quedó la menor duda” de que había asistido a su propia muerte (Ribeyro, 2010:22). En “El cuarto sin numerar” el protagonista reconoce la música del fonógrafo, “recordé nítidamente” (Ribeyro, 2010:29).

En “La encrucijada” el caminante se asoma al foso de las murallas y “quedó mirando”, desfavorido, las puertas de la ciudad equivocada, que en ese momento reconoce (Ribeyro, 2010:44). En “El caudillo” el joven reconoce la risa de los pasajeros del autobús. En “El banquete” Fernando despierta, “al abrir los ojos” (Ribeyro, 2010:138) y descubre aciagas noticias. En “Doblaje” el narrador en primera persona afirma: “me di cuenta” y concluye que ha sido sustituido por su doble durante su ausencia. En “El libro en blanco” el protagonista queda “paralizado” contemplando las ramas secas del rosedal que le descubren los poderes nocivos del libro en blanco. En el final de “La botella de chicha” el narrador, expulsado de casa, contempla la chicha desparramada: “observé” (Ribeyro, 2010:164), y esta imagen le lleva a la reflexión. En “Explicaciones a un cabo de servicio” Pablo Saldaña reconoce sus rasgos de identidad en el marco del autoengaño, protagonizando en esta ocasión un ficticio reconocimiento.

En el cierre de “Página de un diario” el protagonista deduce que se ha convertido en su padre: “entonces comprendí”, “pero si yo soy mi padre” (Ribeyro, 2010:174). En “Los eucaliptos” de nuevo el personaje protagonista y metafóricamente los miembros de su generación, apostados en la puerta, quedan “pensativos” (Ribeyro, 2010:181). En “Los merengues”, Perico “iba pensando que esas monedas nada valían en sus manos” (Ribeyro, 2010:191). En “Las botellas y los hombres” Luciano asume que la “ilusión de padre nunca volvería a repetirse” y se retira “pensativo” (Ribeyro, 2010:210).

En el cierre de “Los moribundos” el padre del narrador queda “mirando fijamente la medalla nueva que brillaba en el pecho del comandante” (Ribeyro, 2010:220). En “La piel de un indio no cuesta caro”, la constatación por parte de Miguel del orden inalterado provoca el desenlace trágico. En “Por las azoteas”, “entonces comprendí” (Ribeyro, 2010:240), afirma el narrador. En “Dirección

equivocada” Ramón “se dio cuenta” (al reconocer la crudeza del mundo de la mujer) y después “tuvo la sospecha” (al desvelar las motivaciones de sus propios actos) (Ribeyro, 2010:244).

En “El profesor suplente” Matías “tomó conciencia de su enorme frustración” (Ribeyro, 2010:250). En “Una aventura nocturna”, en cada añico del macetero Arístides “reconoció un pedazo de su ilusión rota” (Ribeyro, 2010:263). En las líneas finales de “De color modesto”, Alfredo “se detuvo en seco” y “volvió la mirada” y desde allí “vio” (Ribeyro, 2010:284). En “Al pie del acantilado” don Leandro queda “mirando largo rato” las hojas y el tallo de la higuerilla que simboliza la supervivencia. En “El chaco” de nuevo se privilegia la acción del mirar reflexivo sobre las demás: “Nadie lloró, ni soltó un gemido. Solo miraban ese cuerpo agujereado” (Ribeyro, 2010:335). En el cierre de “Te querré eternamente” el protagonista encuentra la explicación al misterio: “esa noche la encontré” (Ribeyro, 2010:366).

En “Bárbara” el narrador advierte en el silencio de Bárbara la naturaleza de su relación. En “La piedra que gira” Bernard “miraba el río” y al protagonista obtiene respuesta a una pregunta. En “Ridder y el pisapapeles” el narrador descubre que el objeto que encuentra en casa de Ridder es el mismo que él arrojó desde Lima diez años atrás. En “Los cautivos” el narrador descubre en el cierre la identidad nazi de Hartman (es ésta la única ocasión en la que “anagnórisis” sería correctamente aplicable). En “Nada que hacer, Monsieur Baruch”, el momento de reconocimiento es anterior al cierre (“Ahora comprendía...” (Ribeyro, 2010:400), pero sobre él se sostiene el relato y significativamente el cierre del mismo. En “La estación del diablo amarillo” al protagonista se le revela la naturaleza bondadosa de Bel-Amir, y termina “sabiendo” que su vida estaba salvada.

En el cierre “La primera nevada” el narrador se da cuenta de su necesidad de compañía y su habitación le parece “*ahora*²⁰⁹ [y no antes], demasiado grande y abrigada para cobijar mi soledad” (Ribeyro, 2010:419). Al inicio del cierre de “Papeles pintados” (“Fue por eso”, Ribeyro, 2010:435) el protagonista logra entender a Carmen: “Solamente entonces comprendí lo que significaba (...)” (Ribeyro, 2010:434). En “Agua ramera” el narrador se da cuenta de la locura de Lorenzo. “Las cosas andan mal, Carmelo Rosa” consiste íntegramente en una revelación al personaje narratario. En el final de “Una medalla para Virginia”, los padres de la protagonista intercambian una mirada “cargada de un sentido que solo Virginia, en ese momento, comprendió” (Ribeyro, 2010:462). En el cierre de “Un domingo cualquiera” Nelly “supo entonces” que no volverían a invitarla (Ribeyro, 2010:474).

En “Espumante en el sótano” Aníbal se da finalmente cuenta de la mediocridad de su lugar de trabajo: “No solamente era un sótano miserable (...) sino, *-ahora lo notaba*²¹⁰-una especie de celda, un lugar de expiación” (Ribeyro, 2010:485). En “Noche cálida y sin viento” se revelan sutilmente los motivos íntimos de Sixto Bellido para ir a nadar a la piscina. En “Los jacarandás” Lorenzo reconoce a su mujer muerta en la figura de Miss Evans. En “El próximo mes me nivelo”, Alberto “esta vez sí”, comprende su fracaso (Ribeyro, 2010:536). En “El ropero, los viejos y la muerte” la razón que el narrador ofrece para explicar el cambio final de comportamiento del padre de los Ribeyro es que ahora “sabía que pronto habría de morir” (Ribeyro, 2010:543).

En la última frase de “Terra incognita” el doctor Álvaro Peñaflor, tras la aparente vuelta a la normalidad de su rutina, repara en que su efígie interior “ya no era la misma” (Ribeyro, 2010:558). “El polvo del saber” presenta un cierre de tono reflexivo en el que el

²⁰⁹ El subrayado es nuestro.

²¹⁰ El subrayado es nuestro.

protagonista percibe la caducidad de los objetos queridos. En “Cosas de machos” el teniente “quedó mirando” al capitán y “notó” la ansiedad en sus ojos (Ribeyro, 2010:595). La frase final de “La señorita Fabiola” demuestra que el narrador ha adquirido una nueva certeza: “Y tuve la sensación de que nunca había dicho nada más cierto” (Ribeyro, 2010:622). Lo mismo sucede en “Demetrio”, donde el protagonista confirma la visita de Demetrio: “No puedo equivocarme (...) ya está aquí” (Ribeyro, 2010:645).

En “Silvio en el Rosedal”, Silvio “tuvo la certeza” (Ribeyro, 2010:671). En el cierre de “La juventud en la otra ribera” el doctor Huamán: “trató de ver algo más en la tarde que se iba y vio” (Ribeyro, 2010:758). El cierre de “Ausente por tiempo indefinido” comienza: “Fue una tarde, cuando aburrido descendió al bar del hotel, que [Mario] lo supo” (Ribeyro, 2010:805). En “Té literario” Adelinda toma conciencia de que el escritor Alberto Fontarabia no va a acudir. En “La solución” el narrador toma conciencia de un misterio. En “La casa en la playa” podría interpretarse que la respuesta final de Ernesto supone un descubrimiento para Julio.

En “Mayo 1940” reza el inicio del cierre: “Solo con el correr de los años nos daríamos cuenta (...)” (Ribeyro, 2010:909). En “Las tres gracias”, el protagonista reconoce la subjetividad de las tres visitantes. En “El señor Campana y su hija Perlita” se descubre la identidad de amantes de la pareja de cómicos. En “El sargento Canchuca” se atisban los motivos que han llevado al sargento a suicidarse y su secreto. La frase final de “Atiguiabas” se refiere asimismo al reconocimiento por parte del personaje protagonista: “Y creí comprender el sentido de esa palabra” (Ribeyro, 2010:950).

En “La música, el maestro Berenson y un servidor” el narrador comprende finalmente el destino del maestro. En “Los

otros” la clara conciencia de la ausencia de los otros sustituye la narración del recuerdo. En el inédito “Surf” el protagonista “se dio cuenta” de que esa ola le conducía a la eternidad (Ribeyro, 2010:1028).

Esta proliferación en el cierre de formas que manifiestan textualmente la toma de conciencia por parte del personaje, nos lleva, a continuación, a proponerla como un nuevo recurso terminativo del cierre, que se añade a los propuestos por Marco Kunz en referencia al desenlace del relato.

La toma de conciencia: propuesta de un nuevo recurso terminativo

Una vez demostrado que en el final ribeyriano se produce recurrentemente una toma de conciencia por parte del personaje, que esta toma de conciencia señala un segundo nivel de lectura del texto y apunta al sentido general del relato de Ribeyro, y una vez comprobado que la toma de conciencia tiene una manifestación textual, literal, en el cierre, hemos de ponerla en necesaria relación con el método de análisis empleado para la confección de este trabajo y concluir la oportunidad de considerar esta toma de conciencia como recurso terminativo del cierre, fenómeno que quedaba definido en nuestra aproximación teórica como “todo fenómeno textual que aparece en el cierre o cerca del cierre y que por sus características intrínsecas mantiene una relación especial con el final” (Kunz, 1997:130).

La toma de conciencia, ajustándose a esta definición, no encuentra sin embargo un correlato exacto en la tabla de recursos terminativos del cierre que Marco Kunz propone en *El final de la novela*.

En cuanto al final y estructura de la trama (lugar natural en el que habría de incorporarse la toma de conciencia por parte del

personaje ribeyriano), Marco Kunz enumera los siguientes recursos²¹¹:

2.1. Desenlace (=solución / resultado final de los conflictos, problemas, enigmas, etc. de la trama / historia):

- reconocimiento (anagnórisis)
- justicia poética (recompensa y castigo)
- conciliación de los contrarios
- restablecimiento del orden
- “deus est machina”
- “happy end”, p. ej. bodas, conversion, éxito, hallazgo del objeto buscado, etc.
- desenlace trágico, p. ej. muerte, fracaso (abandono de un proyecto, capitulación, etc.)
- llegada al final del trayecto (de un viaje)
- solución del enigma

De todos ellos, el más cercano a la toma de conciencia que sucede en los finales ribeyrianos sería lo que Kunz denomina “reconocimiento”. Pero encontramos que, inmediatamente, entre paréntesis, Kunz identifica este reconocimiento, al que podría dársele una significación amplia, con la figura de la anagnórisis, y de este modo, impide que podamos identificar con rigor la toma de conciencia con esta figura del reconocimiento.

La toma de conciencia sólo podría aproximarse al concepto de la anagnórisis en el significado preliminar y más general que

²¹¹ Véase la tabla de recursos terminativos recogida en 2.2.2.: *Los recursos terminativos*, pp.134-148.

Aristóteles le otorga en su *Poética*: “Reconocimiento, como su propio nombre indica, es un cambio de la ignorancia al conocimiento” (2004:60). Sin embargo, en las páginas que siguen a esta definición, y en la identidad práctica que ha adquirido esta figura en estudios y desarrollos posteriores, vemos cómo la anagnórisis queda identificada literalmente con el desvelamiento de una identidad, lo que la aleja de manera definitiva de la toma de conciencia del personaje Ribeyriano, salvo en el único caso de “Los cautivos”, donde el protagonista descubre que Hans Hartman, el cuidador de pájaros, es en realidad un oficial nazi.

En la propuesta originaria de Aristóteles se enumeran varios tipos de reconocimiento (todos ellos asimilados a la anagnórisis o desvelamiento de la identidad). En primer lugar, aquel en el que el reconocimiento de la identidad del héroe se produce por señales (la lanza que llevan los Hijos de la tierra, las cicatrices, los collares) o mediante un incidente. En segundo lugar, el reconocimiento forjado por el poeta: “Orestes, en Ifigenia, dio a conocer que era él” (2004:76). El tercero tiene lugar a través del recuerdo, cuando las emociones ante algún objeto delatan la identidad. El cuarto tipo de reconocimiento es el que se produce por el razonamiento: por ejemplo, “ha llegado alguien que se parece a mí, no hay nadie que se parezca a mí salvo Orestes, luego éste es el que ha llegado” (2004:77).

Por último, según Aristóteles, el mejor reconocimiento, “que es el que resulta de los hechos mismos, al producirse la sorpresa por circunstancias verosímiles” (2004:78)²¹².

Comprobamos cómo, este desarrollo conceptual de la anagnórisis se aleja de la toma de conciencia del personaje ribeyriano, de carácter general y diverso, mediante la cual personaje descubre algo sobre sí mismo (“Dirección equivocada”, “El profesor suplente” o “Terra incognita”), sobre la naturaleza de otro personaje (“Papeles

pintados”, “La estación del diablo amarillo”); sobre la dureza del mundo que le rodea (“Por las azoteas”, “Una medalla para Virginia” o “Espumante en el sótano”); adquiere una nueva convicción (“Silvio en el rosedal”, “La casa en la playa”, “Ausente por tiempo indefinido”); o bien irrumpe en su cotidianeidad un elemento fantástico que transforma su percepción de la realidad (“Demetrio” o “Ridder y el pisapapeles”).

De este modo, tras haber identificado la toma de conciencia por parte del personaje como un recurso terminativo del cierre ribeyriano, y tras haber constatado la imposibilidad de su rigurosa asimilación al concepto de reconocimiento señalado por Marco Kunz, vemos la necesidad de proponerla como nueva categoría para el conjunto de recursos que Marco Kunz extrae de los estudios de Barbara Korte y Barbara Herrstein y que hemos seguido para la elaboración de este trabajo.

No se trataría de una “corrección” al método, pues como quedó reflejado en páginas anteriores, el mismo Kunz, a la hora de proponer el elenco de recursos terminativos del cierre, destaca la imposibilidad de hacer una lista exhaustiva, tal es la riqueza de los finales particulares, tantos como relatos existen.

Pero, sin ser una corrección metodológica, la propuesta de incorporación de la toma de conciencia al elenco de recursos terminativos del cierre sí completa el método escogido, pues es una contribución necesaria a las pautas orientativas que éste ofrece. La concienciación del personaje, demostrada nuclear en el final ribeyriano y asimismo asunto repetido en la creación literaria (relación que señala una línea interpretativa que podrá ser objeto de próximas investigaciones), fuerza a la extensión del elenco de los

²¹² Cfr. ARISTÓTELES: *Poética*, pp.74-78.

recursos terminativos propuestos por Marco Kunz en *El final de la novela*.

Y, así, una última línea se añadiría a la lista anteriormente citada, quedando la tabla de recursos terminativos del cierre completada de la siguiente manera:

2.1. Desenlace (=solución / resultado final de los conflictos, problemas, enigmas, etc. de la trama / historia):

- reconocimiento (anagnórisis)
- justicia poética (recompensa y castigo)
- conciliación de los contrarios
- restablecimiento del orden
- “deus est machina”
- “happy end”, p. ej. bodas, conversion, éxito, hallazgo del objeto buscado, etc.
- desenlace trágico, p. ej. muerte, fracaso (abandono de un proyecto, capitulación, etc.)
- llegada al final del trayecto (de un viaje)
- solución del enigma
- toma de conciencia por parte del personaje*

La toma de conciencia, al abrigo de la crítica ribeyriana

La radical trascendencia de la toma de conciencia que hemos concluido en estas páginas no es un hilo suelto con el único apoyo de esta investigación acerca del final ribeyriano. Una vez concluida, tras el estudio del cierre, la preponderancia de la toma de conciencia por parte del personaje, advertimos cómo, de manera armónica, esta conclusión queda abrigada y reforzada y enmarcada por la importancia que otorgan al marco psicológico los estudios elaborados por la crítica ribeyriana.

A nivel general, resulta muy significativo el criterio que utiliza José Miguel Oviedo para calificar la renovación que operan en la literatura peruana Julio Ramón Ribeyro y los integrantes de la generación del 50. No cita la más frecuente óptica que les atribuye el inicio de la literatura urbana en el Perú, sino que habla de “realismo psicológico” y de una conquista de la conciencia de la existencia:

El Prisma de la Realidad, la alienación del mundo, la inmersión del sujeto en su tráfago o su aislamiento psicológico, pero de cualquier modo, la peripecia del hombre contemporáneo en una realidad desconcertante, es la tónica fundamental que predomina en el realismo psicológico de la más reciente promoción de narradores. No quiere decir esto que falten quienes cultivan la tendencia espacial, descriptiva, de tanto arraigo en lo que hasta la fecha es discernible, consiste en un ponderable esfuerzo por aprehender la realidad objetiva, a través, no sólo del aspecto apariencial de los hechos u objetos, sino desde sus normas y móviles internos, en su oculta coherencia, vislumbrable a menudo desde ángulos insignificantes, insólitos, que reconquistan, no obstante, para el personaje, la realidad plena o la conciencia posible de su existencia. (1968:411)

También Washington Delgado sitúa el tratamiento psicológico de los personajes en un lugar clave de la poética ribeyriana: “Lo más característico de Ribeyro es el tratamiento psicológico de los personajes, que aparecen en sus relatos como seres vivos, inmediatos e inolvidables”. (1973:XIII). Giovanna Minardi se decanta con claridad por esta óptica al referir que “más que de una transformación a nivel de acción, la narración ribeyriana propone un cambio de estado, del no-conocimiento inicial a una sufrida toma de conciencia” (2002:38).

Isolina Rodríguez Conde habla de “acontecimientos espirituales” y el mismo Julio Ramón Ribeyro suscribe esta consideración en una respuesta decisiva de cara a justificar la conclusión de esta investigación, que el autor ofrece a Irene Cabrejos de Kossuth²¹³. Ella le plantea el hecho de que en muchos de sus cuentos se produce el mismo proceso dialéctico: “el personaje sufre la irrupción temporal de una circunstancia imprevista y azarosa, opuesta a su rutina habitual, que en realidad no transforma su vida, ya que todo vuelve a ser como antes, pero que le hace cobrar una nueva conciencia de sí” (2010b:151).

Julio Ramón Ribeyro responde:

Yo no había pensado en esa interpretación, pero me parece válida, se puede sostener, se puede justificar. En muchos de los cuentos, en un momento dado, los personajes salen de su vida rutinaria y entran en una circunstancia particular que hace que su vida cambie, que dé un vuelco. Qué digo yo, por ejemplo, en el cuento ‘Una aventura nocturna’, en que el protagonista una noche baja a un café donde hay una señora que está sola y entra ahí. Esto podría interpretarse como una circunstancia que le proporcionaría una aventura inesperada, importante para él, porque es un hombre muy solo. Al final no pasa nada, pero la aventura frustrada lo marca de alguna forma. (2010:151)²¹⁴

²¹³ En la entrevista que le concede en 1987, “Teoría y praxis de la ficción literaria en Ribeyro”. En: RIBEYRO; Julio Ramón: *Las respuestas...*, pp.147-154.

²¹⁴ En este contexto, podemos recordar la anotación de Julio Ramón Ribeyro en su diario, el 21 de diciembre de 1954, ya recogida en páginas anteriores. Al reflexionar acerca de su primer volumen de cuentos, *Los gallinazos sin plumas*, refiere su preocupación por la exactitud psicológica: “En realidad, los hechos me interesan poco en sí. Me interesa más la presión de los hechos sobre las personas” (2008:47).

En esta línea argumental, y en el capítulo que dedica a los volúmenes *Las botellas y los hombres* y *Tres historias sublevantes* y que titula “Geografía de las pobreza”, Elmore escribe: “el realismo crítico, así como un procedimiento de colocar en primer plano los *impasses* morales de los personajes, hacen una aparición temprana en la obra de Ribeyro, pero en el curso de la década –y, sobre todo, de su primer lustro– alcanzan una visible hegemonía.” (2002:93).

A estas aportaciones añadimos una última consideración de Julio Ortega: “El sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernización desigual puede perderlo todo salvo esta capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación” (1985:132), es decir, mediante un movimiento de su conciencia.

Respaldan todas estas aportaciones el lugar central que el estudio del final concede a la toma de conciencia por parte del personaje de Julio Ramón Ribeyro. Una toma de conciencia que, como veremos, más allá de condensar el sentido del relato ribeyriano, va a permitir la conexión antropológica del final con la propia filosofía del autor, que se vierte en el sentido que adquieren sus finales.

4.3. DE LA TOMA DE CONCIENCIA DEL PERSONAJE AL ESCEPTICISMO DEL AUTOR: ADENDA ANTROPOLÓGICA

El último punto de la aproximación teórica de este trabajo, quedaba reservado para dar cuenta de la dimensión que redondea, que ultima, el significado que puede adquirir el final de una narración: *1.1.4. El sentido del final: elementos antropológicos*. La capacidad resonante del final, el impulso que este momento estratégico del relato confiere a la labor interpretativa, queda evidenciada, en todo su esplendor, al realizarse esta última conexión entre la filosofía de un autor y la naturaleza de sus finales.

Este vínculo, siempre delicado, entre filosofía de la vida y propia literatura, entre experiencia vital y creación literaria, cobra una gran relevancia, licitud y oportunidad en el caso concreto del escritor peruano, ya que fue autor caracterizado por una fuerte conexión entre su vida y su obra.

Él mismo señala esta compenetración en múltiples ocasiones:

Todos mis cuentos escritos en primera persona, en los cuales yo soy el protagonista, son reales. A veces hay una pequeña nota de fantasía, pero si se pudiera distinguir matemáticamente entre lo real y lo ficticio de un cuento, diría que los que llamo autobiográficos son noventa y cinco por ciento reales (2009:264)

Eso me ha hecho pensar que mi dirección es escribir sobre asuntos personales, autobiográficos, quizá un poco disimulados a través de un personaje con otro nombre, pero que tiene mucho que ver con mi propia vida (2009:100)

Por su parte, el crítico de referencia Peter Elmore ha señalado también este indisimulado desembarco de la vida de Ribeyro en su obra. Hace referencia a “la peculiar continuidad entre el sujeto creador y sus creaciones” al afirmar que, “en la poética de Ribeyro, biografía y bibliografía son parte de un mismo proceso moral y estético” (2002:25)²¹⁵, a lo que añade que, en lo que atañe a Ribeyro, “se difuminan las líneas divisorias que habitualmente parcelan el fenómeno literario” (2002: 26).

Como anotábamos en nuestra aproximación teórica, al ligar el sentido del final de la narración con la filosofía del autor no pretendemos un “cotejo riguroso”, en palabras de Carmen Martín Gaité, con las experiencias que motivaron el cuento, sino la relación entre la sensibilidad particular del escritor y la poética de la escritura mediante la cual se embarca en la búsqueda de sentidos.

²¹⁵ Peter Elmore recoge asimismo la consideración que sobre Julio Ramón Ribeyro vierte Mario Vargas Llosa en *Contra viento y marea III*, página 316: “Entre todos los escritores que conozco, quizá Ribeyro sea aquél en el que la literatura y la vida se hallan más confundidas”.

En aquellas páginas teóricas²¹⁶ conectábamos la creación literaria con una búsqueda de comprensibilidad y de coherencia que la vida, frecuentemente confusa, no demuestra: la vida pasa por un filtro transformador al integrarse en la literatura, un filtro que se revela como ordenador y dotador de sentido.

Al asumir, de acuerdo con Frank Kermode, que las ficciones literarias son una respuesta a la contingencia del mundo y que el ser humano, que vive siempre “en el mismo medio”, tiene una “honda necesidad de Fines inteligibles” que se sacia mediante la creación de ficciones, es posible concluir el lugar estratégico del final, momento de eclosión del sentido del texto, a la hora de rastrear esta última conexión entre la filosofía del autor y sus narraciones.

Dos son, por lo tanto, las variables que se entrelazan en este postrer apartado: la concepción del mundo de Julio Ramón Ribeyro y la manera en el que la naturaleza de sus finales ilumina esta concepción. En este orden, daremos primero cuenta del escepticismo ribeyriano y, una vez documentado éste, señalaremos la conexión que puede establecerse entre la toma de conciencia final por parte del personaje ribeyriano y su filosofía escéptica de la vida.

Para comprender el escepticismo que retrata a Julio Ramón Ribeyro, y que define su obra y su vida, se puede comenzar por acudir a la raíz del concepto, en la definición que Ferrater Mora esgrime en su *Diccionario de Filosofía*:

Escepticismo. Escépticos. El verbo griego σκέπτομαι significa “mirar cuidadosamente” (una cosa, o en torno), “vigilar”, “examinar atentamente”. Según ello, el vocablo ‘escéptico’ significa originariamente “el que mira o examina cuidadosamente”. (...) El fundamento de la actitud escéptica es la cautela, la circunspección.

²¹⁶ Véase 2.1.4.: *El sentido del final: elementos antropológicos*, pp.120-130.

(...) Desde el punto de vista práctico, el escepticismo es una actitud que encuentra en la negativa a adherirse a ninguna opinión determinada, en la suspensión del juicio, ἐποχή, la “salvación del individuo”, la paz interior. (1994(2):1054)

Esta definición se ajusta al dibujo de Ribeyro, hombre cauteloso, vigilante, que cuidadosamente da vueltas en torno a las cosas y que admite la duda como rasgo de su vida y de su personalidad. Él mismo habla del “necesario componente de duda” (2008:82), y se retrata a sí mismo: “Como siempre floto entre dos aguas, pico de aquí y de allá, rechazo y acepto con la mayor sangre fría ideas contradictorias, carezco en absoluto de ‘opiniones’. Mi incapacidad de elección es fundamental. No por riqueza de razones sino por insuficiencia de información” (2008:56), o “es penoso irse del mundo sin haber adquirido una sola certeza. Todo mi esfuerzo se ha reducido a elaborar un inventario de enigmas. He puesto tanto empeño en construir el pedestal que ya no me quedaron fuerzas para levantar la estatua” (2008:).

Ese escepticismo y esa incapacidad de toma de decisiones la vive Ribeyro tortuosamente en ocasiones; rescata en sus diarios situaciones fallidas, proyectos fracasados por esta postura vital. Pero este mismo escepticismo es la clave fecunda de su obra y de su trayectoria vital. Se transmite a sus personajes, que también examinan y se detienen ante las encrucijadas²¹⁷, y sufren ante las posibilidades abiertas, sintiéndose inmóviles.

²¹⁷ Paradigmático, como metáfora del escepticismo de Julio Ramón Ribeyro, es su cuento “La encrucijada”, donde se muestra la dificultad de tomar una decisión y la imposibilidad de encontrarse con el propio destino aunque se haya uno decantado por una senda concreta.

Esta fecundidad podría explicarse como lo hacen Ferrater Mora y Gutiérrez Coto:

Ser hombre de contradicciones significa ser uno de esos hombres que, bajo las apariencias del monólogo, están efectivamente dialogando, es decir, están haciendo una polémica y no una dialéctica o un catecismo. El carácter vivo de la palabra, el poder creador del lenguaje reside justamente en esa capacidad de dialogar inclusive consigo mismo, pues cuando la palabra ha dejado de dialogar se convierte en obra muerta, en dogma que no duda o en fe que no vacila. Lo que confiere su carácter poético a la palabra es, en cambio, la vacilación y la duda, y por eso la polémica y la agonía en que el diálogo o el autodiálogo se resumen, equivalen, en el fondo, al fecundo escepticismo que no acaba nunca de convencerse siquiera de que es escéptico (2007:106).

Con el escepticismo de Julio Ramón Ribeyro se topa también el lector al descubrir anécdotas y recuerdos relatados por otros. En el prólogo a *La tentación del fracaso* (Seix Barral, 2008), Ramón Chao relata cómo, en Otoño de 1992, en París, un grupo de muy queridos amigos decidieron organizarle un homenaje y escogieron la Galerie Maillietz, que era un lugar hermoso en la esquina de la *rue du Petit Pont* y la *rue Saint-Jacques*, adjunto al bar Les Trois Maillietz, que todos frecuentaban. En aquel lugar atestado Ribeyro habló sobre su obra. Santiago Gamboa grabó sus palabras y las reproduce en este prólogo, del que rescatamos la parte relativa a ese temple del escritor que va a caracterizar sus ficciones y sus finales. Reflexiona acerca de cómo llegó al título de sus diarios:

Lo único que yo he percibido y que le da una cierta continuidad es justamente ese desasosiego, esa sensación de descontento, de duda, esa constante interrogación sobre si lo que estoy escribiendo tiene valor, y hasta una especie de deseo de no realizar una obra definitiva, pues quizá eso me condenaría a no hacer nada más. Es la idea de

seguir siempre buscando, y de ahí surge el título, *La tentación del fracaso*. (2008:XVII-XIX)

El escepticismo de Ribeyro es una actitud, un modo de mirar la realidad que le es natural. Como afirma en *Prosas Apátridas*, percibe la realidad de un modo incierto:

Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación. La duda, que es el signo de mi inteligencia, es también la tara más ominosa de mi carácter. Ella me ha hecho ver y no ver, actuar y no actuar, ha impedido en mí la formación de convicciones duraderas, ha matado hasta la pasión y me ha dado finalmente del mundo la imagen de un remolino donde se ahogan los fantasmas de los días, sin dejar otra cosa que briznas de sucesos locos y gesticulaciones sin causa ni finalidad. (1975:31)

Wolfgang A. Luchting destaca la entrevista que Ribeyro concedió a *La prensa*, en Lima, el 4 de noviembre de 1976, y que habla de su propio escepticismo, matizándolo, iluminándolo, contradiciendo a los comentaristas y críticos que ligan el escepticismo con el pesimismo. Dice así:

Escéptico es una persona que no cree en la posibilidad de descubrir la verdad, por ejemplo. Pesimista es una persona que cree que la vida no vale la pena de vivirse, etc., que nunca podremos alcanzar un poco de felicidad. El escepticismo es una forma un poco más intelectual, desapegada de mirar la realidad, sin hacerte muchas ilusiones de lo

que pueda pasar, pero esperando siempre que suceda algo favorable.
¿No? (1988:17)

Mirando el escepticismo de Ribeyro desde una óptica original, resulta muy significativo el modo en que Miguel Gutiérrez liga el escepticismo ribeyriano al hecho de que éste se haya decantado en sus cuentos por el “héroe trágico”. Según Gutiérrez, si Ribeyro se hubiera identificado verdaderamente con el proletariado²¹⁸, si hubiera asumido hondamente la perspectiva de esta clase cuya meta es transformar la sociedad, habría escogido retratar a un “héroe revolucionario”, “de carácter fundamentalmente épico, aunque su acción esté sembrada de derrotas (...) pero que siempre significarían por doloroso que fuera, un movimiento hacia el porvenir”. (1999:55). Gutiérrez habla de “pesimismo terapéutico”, un término acertado y que se adecua bien a la toma de conciencia que el personaje ribeyriano protagoniza al final de los cuentos, que posee un cierto poder sanador (recuérdense, por ejemplo, las manos de Mercedes en “Mientras arde la vela”, que parece que dejen de estar agrietadas), pero que no tiene grandilocuentes repercusiones, lo que vuelve a incidir en el pesimismo como trasfondo.

James Higgins matiza también el escepticismo ribeyriano: “En conjunto, su obra nos ofrece una visión muy personal de la condición humana, una visión que, si bien es esencialmente pesimista, está caracterizada no tanto por la angustia como por un desencanto irónico” (1991:85) y va más allá al incorporar matices positivos Isolina Rodríguez Conde:

Podemos decir que en la obra de Ribeyro es actuante aquello mismo que él afirma de la obra de Flaubert: aquella concepción del

²¹⁸ Gutiérrez considera que Ribeyro tiene una falsa conciencia de hombre marginal y que, aunque probablemente sintió auténtica simpatía humana por

desencanto como fruto del divorcio entre nuestra noción ideal del mundo y la realidad. Sea porque los ideales eran utópicos y, por lo mismo, irrealizables, sea porque la idealidad fue una imagen enajenada de lo real, o porque la realidad es de una crudeza tal que termina por imponerse a toda visión ideal. Pero, la reiteración de personajes y situaciones marginales en pos de la apertura o destrucción de la oficialidad; el espejo repetido que el autor proyecta sobre la realidad, es indicio cierto de una búsqueda incesante, nacida de un tímido optimismo, subyacente en dicha reiteración, sutil rasgo de la ilusión y no del desencanto, como la crítica al uso ha venido repitiendo. De ahí que a este “desencantado”, a este “escéptico”, puedan serle aplicadas con propiedad aquellas palabras que él mismo dedicara a Flaubert: “este descreído que invocaba a Dios en su correspondencia fue, en realidad, un cúmulo de contradicciones. La última de todas es que de su obra, que podría definirse como una teoría del desengaño pueda deducirse una filosofía de la ilusión. (1984:231)

Sin aceptar completamente la atribución de una “filosofía de la ilusión”, probablemente excesiva, a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro, sí secundamos esa intuición del “tímido optimismo” y de “sutil rasgo de la ilusión” y coincidimos con Ángel Esteban al considerar que, ante la radical desorientación del hombre contemporáneo, “el escéptico Borges inventa numerosos mundos de ficción y Ribeyro, no menos escéptico pero muy preocupado por explicar todo lo explicable, llega hasta el límite de sus posibilidades” (1998:21).

los proletarios “aborrecía, por ejemplo, las maneras como sus integrantes utilizaban los cubiertos” (1999:54).

La medida de este límite de lo explicable, la medida del grado de ilusión que pueda intuirse en el escepticismo ribeyriano, la dan los finales de su cuentística. Significativamente el final, que es el lugar en el que Ribeyro decide detener sus palabras, su argumento, va a iluminar su concepción del mundo.

En la naturaleza de la toma de conciencia del personaje, que aflora en el cierre de sus cuentos, vamos a encontrarnos con la lúcida frontera que el autor repetidamente les marca a sus personajes, dejando así constancia de su manera de entender el mundo.

La toma de conciencia por parte del personaje que vertebralos finales de Julio Ramón Ribeyro, tiene una intensidad discreta. Una intensidad discreta en el sentido de que, una vez ésta se produce, los cuentos se terminan. Queda entonces referida al ámbito de la interioridad del personaje y no se traslada a la acción ni tiene repercusiones en el entorno, manteniéndose de este modo inconexos el ámbito de la interioridad del personaje y los avatares del mundo externo, que no llegan a hermanarse, lo que acentúa la soledad de las criaturas ribeyrianas.

Es este factor el que nos conduce a conectar el final ribeyriano con su escepticismo vital, pues demuestra la falta de confianza en que estos momentos “epifánicos” que narran los cuentos tengan un correlato en el entorno del personaje, que permanece inalterable e inalcanzable para su razón y su acción²¹⁹. Se pone en cuestión la capacidad transformadora de la toma de conciencia, que

²¹⁹ Puede conectarse este hecho con las consideraciones de Efraín Kristal acerca el escepticismo de Julio Ramón Ribeyro, una actitud que liga a la de Montaigne: “La época de Montaigne, como la de Ribeyro, es una época de transición incierta hacia un nuevo orden social, en la que un sector de la clase dominante desplaza a otro. El escepticismo moderno, tal como lo señala Horkheimer, es el de aquellos como Montaigne y Ribeyro que reconocen los resultados de los cambios de una época de transición, sin poder explicarlos”. En KRISTAL, Efraín: “El narrador en la obra de Julio

como hemos advertido es discreta, cotidiana, sencilla, íntima y, desde un punto de vista práctico, inútil.

Según nuestro estudio, el límite que Julio Ramón Ribeyro señala con profunda insistencia en sus finales es la toma de conciencia por parte del personaje. El final de Ribeyro apunta y encarna el escepticismo que es trasfondo de su poética. La toma de conciencia, frontera subrayada hábilmente por el narrador en las últimas líneas de la mayoría de sus relatos, da cuenta del carácter de la obra de este autor de cuidados finales y de compromiso hondo con la literatura.

La toma de conciencia pone el acento final en la interioridad del personaje y en su capacidad, no para cambiar un mundo oprimente, sino para tomar conciencia de él sin necesidad de que esto signifique comprenderlo. Esta toma de conciencia es su único poder frente a una realidad que Ribeyro dibuja como oprimente, azarosa e impasible a las maniobras de los personajes, cuyas ilusiones quedan permanentemente frustradas. El cambio de perspectiva final, la ya demostrada afluencia en el cierre de un segundo nivel de significación del texto que pone en el punto de mira la interioridad del personaje, señala, a nuestro modo de ver, *la toma de conciencia del personaje como frontera de la poética ribeyriana*, cuya importancia queda demostrada por la generalizada reiteración de este esquema en los finales de su narrativa corta y que, como tal frontera, la define.

Ramón Ribeyro” (VID. P, MÁRQUEZ Y FERREIRA (eds.): *Asedios...*, pp.127-148. Para la cuestión concreta del escepticismo, VID. pp.141-148).

CONCLUSIONES

La tesis que se desprende del estudio del final en la narrativa corta de Julio Ramón es ésta: en los finales de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro se produce de manera generalizada una toma de conciencia por parte del personaje protagonista. Esta toma de conciencia es el motivo narrativo por excelencia de los finales de la cuentística ribeyriana. La atención del lector, y el sentido del cuento, se desplazan en las últimas líneas hacia la dimensión psicológica del personaje. Aflora en estas últimas líneas un segundo nivel de lectura, que había permanecido agazapado o silencioso hasta ese momento final y que lleva al primer plano la interioridad del personaje.

Se exponen a continuación las conclusiones centrales de esta investigación, en relación a la toma de conciencia por parte del personaje ribeyriano y al estudio de los finales de los relatos *de La palabra del mudo*:

-El análisis del final pone de manifiesto la insistencia con la que el narrador ribeyriano subraya la toma de conciencia por parte del personaje. Significativamente el narrador de los cuentos de Ribeyro no detiene el relato al advertir las consecuencias externas del

acontecimiento de los cuentos, sino que reserva el cierre para atender a sus efectos en la interioridad del personaje. Escribe “unas líneas más” en las que compone este segundo nivel de lectura del texto.

En los distintos relatos varía la naturaleza del acontecimiento contado: una aventura fracasada (“Una aventura nocturna”), la muerte del padre (“Página de un diario”) o la ruptura de un espejo (“El ropero, los viejos y la muerte”). En todos ellos la repercusión en el personaje es recurrentemente la misma: el subrayado de la toma de conciencia del personaje. Esta singularidad cobra un protagonismo excepcional.

Al analizar el cierre, se comprende aquello que Ribeyro ha querido secretamente contar. Permítaseme redondear los ejemplos apuntados más arriba: no tanto que una aventura falla, sino que Arístides toma conciencia de la dimensión de su fracaso (“Una aventura nocturna”); no tanto que el padre muere, sino que el hijo se da cuenta de que se ha convertido en su padre (“Página de un diario”); y no tanto que un espejo antiguo se rompe, sino que esta ruptura provoca que el padre de los Ribeyro olvide el pasado y se vuelque hacia su porvenir (“El ropero, los viejos y la muerte”).

-Como planteábamos en la introducción de este trabajo, tres recursos terminativos se repiten profusamente en los cierres de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro: el desenlace trágico, la apariencia de final abierto y la comparabilidad contrastiva. Los tres desembocan en la toma de conciencia por parte del personaje, apuntan a ella al lograr, con su presencia, desviar la atención del lector hacia la intimidad del personaje. El desenlace trágico, de fracaso, viene acompañado en los finales de *La palabra del mudo* de una toma de conciencia de este fracaso. El argumento irresuelto de muchos cuentos de Julio Ramón

Ribeyro produce insatisfacción en el lector y conduce su mirada hacia la evolución interior del personaje, ésta sí clausurada. Y, finalmente, el frecuente paralelismo entre las situaciones inicial y final del cuento lleva al lector a preguntarse por aquello que sí ha quedado trastocado tras el discurrir del relato, poniéndose de nuevo de relevancia la dimensión psicológica del personaje, la única que se ha transformado tras una aparente vuelta al marco narrativo inicial.

-La toma de conciencia, central en el final ribeyriano, no es una deducción únicamente argumental, sino que se manifiesta textualmente. Se hace patente mediante la proliferación en los cierres ribeyrianos de las diferentes formas de los verbos “comprender”, “mirar” (en el sentido de un mirar atento o continuado que implica intelección), mediante la aparición del recuerdo nítido, la reflexión o, explícitamente, el “darse cuenta”. Formas, todas ellas, que señalan la actividad con la que se configura la dimensión psicológica del personaje.

-La presencia de la toma de conciencia –como motivo narrativo que se repite- por parte del personaje en los cierres ribeyrianos y su clara manifestación textual nos lleva a proponerla como un nuevo recurso terminativo del cierre que ha de añadirse a los propuestos por Marco Kunz en *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (Gredos, 1997) y que éste extrae de los estudios previos de Barbara Herrnstein y Barbara Korte y que hemos utilizado como método para llevar a cabo este trabajo.

-La toma de conciencia por parte del personaje, que vertebró los finales de Julio Ramón Ribeyro, tiene una intensidad discreta. Una vez ésta se ha producido, los cuentos se terminan, sin dar lugar a la introducción de nuevos motivos narrativos o movimientos argumentales. La toma de conciencia queda referida exclusivamente

al ámbito de la interioridad del personaje, pues no tiene efectos en sus acciones ni repercusiones en el entorno. Implica un conocimiento de la inutilidad de la acción, supone un descubrimiento amargo. Se mantienen de este modo inconexos este ámbito íntimo del personaje y los avatares del mundo externo, que no llegan a hermanarse, lo que acentúa la soledad de las criaturas ribeyrianas.

Se pone el acento final en la capacidad del personaje, no para cambiar un mundo oprimiente, sino para tomar conciencia de él sin necesidad de que esto signifique comprenderlo. Esta toma de conciencia es su único poder frente a una realidad que Ribeyro dibuja como oprimiente, azarosa e inerte a las maniobras de los personajes, cuyas ilusiones quedan permanentemente frustradas.

-El carácter discreto de la toma de conciencia final, que no llega a alterar el entorno del personaje, funciona como un puente que permite que el significado del final de la narración alcance su máxima hondura y adquiera una dimensión antropológica. Pues el hecho de que la toma de conciencia sea la última frontera que el escritor concede a sus personajes, seguida del punto y final, permite conectar los finales de los cuentos de Ribeyro con el escepticismo vital que profesó el autor, con la visión particular del mundo que el escritor, consciente o inconscientemente, traslada a sus narraciones. Queda iluminada de esta manera la conexión entre la filosofía del autor y la naturaleza de sus finales. Una relación delicada, la que se establece entre la experiencia vital y la creación literaria, que cobra una excepcional relevancia y licitud en el caso de Julio Ramón Ribeyro, autor de fuerte conexión entre su vida y su obra.

-El final, momento nuclear de eclosión del sentido del texto, se revela como un mirador privilegiado a la hora de rastrear esta última conexión entre la filosofía del autor y sus narraciones.

Junto a la conclusión principal de la toma de conciencia como central en el final ribeyriano, del estudio de los cierres de *La palabra del mudo* se desprenden otras conclusiones:

-Después del análisis pormenorizado del final en la narrativa breve de Julio Ramón Ribeyro, comprobamos como los tres recursos identificados como hipótesis (el desenlace trágico, la apariencia de final abierto y la comparabilidad contrastiva) adquieren peso e iluminan rasgos profundos que atañen a la totalidad de la poética ribeyriana y no sólo a sus finales.

-El desenlace trágico define el final ribeyriano y es el carácter unificador de sus personajes. Normalmente los protagonistas de la cuentística de Ribeyro son sujetos pasivos que resignadamente asumen una realidad aciaga, y es esta cierta inactividad apocada la que hace irremediable el fracaso (por ejemplo, Dionisio en “Mar afuera” espera con paciencia la hora de la puñalada de Janampa, o el padre de los Ribeyro en “El ropero, los viejos y la muerte”, vive el presente pasivamente, anclado en el pasado). Sin embargo, otros muchos personajes ribeyrianos se muestran proactivos en la transformación de la realidad que les rodea o en la consecución de sus objetivos: por ejemplo, Virginia se tira al mar sin dudarlo para salvar a la mujer del alcalde en “Una medalla para Virginia” y Sixto Molina, a pesar de su enfermedad, lucha activamente contra el patrono don Santiago para vengar su maltrecha vida y la muerte de su padre en “El chaco”. Sin embargo, el destino que les espera a estos personajes activos es exactamente el mismo que el de los “pasivos”: el fracaso

inevitable. Virginia comprueba que el alcalde hubiera preferido la muerte de su esposa, y Sixto es asesinado.

-El desenlace es trágico en todos los cuentos de Ribeyro salvo:

1. En los relatos de corte fantástico: “La insignia”, “Doblaje”, “La molicie”, “Ridder y el pisapapeles”, “Los jacarandás”, “Demetrio”, “Silvio en el rosal” (que no es estrictamente fantástico, pero en el que se produce un deslizamiento hacia lo fantástico), “Escena de caza”.
2. En aquellos en los que la autoridad del discurso del personaje es dudosa, pues se trata de un loco o de un borracho que ha perdido explícitamente el contacto con la realidad: “Conversación en el parque”, “El marqués y los gavilanes” y “El embarcadero de la esquina”.
3. En algunos relatos del último volumen de cuentos del escritor, *Relatos santacrucinos* (1992), donde la temática de la infancia del autor en ese barrio limeño permite la recreación de algunas anécdotas sosegadas. Es el caso de “Cacos y canes” y “Mariposas y cornetas”.

-El fracaso final, con las escasas excepciones del mundo de la fantasía, de la locura y del recuerdo, se repite en los cierres de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Los define y retrata tanto al personaje como el tono del relato ribeyriano.

-En los cuentos señalados de dudosa autoridad del discurso del personaje suele producirse un desgajamiento del carácter trágico del desenlace: aparece éste como feliz, victorioso o indiferente para el

personaje borracho o loco (que en su embriaguez o en su locura cree que ha vencido o al menos que no ha perdido su personal combate), y como deliberadamente trágico para el lector, desde la perspectiva de la recepción de la obra, pues él sí es testigo del fracaso final que el propio personaje ignora.

-La sensación de final “abierto” que producen muchos cuentos de Julio Ramón Ribeyro (de manera paradigmática su primer volumen de cuentos, *Los gallinazos sin plumas*) es engañosa. Al calificar como “abiertos” estos finales que dan señales de incertidumbre se cae en la confusión terminológica, denunciada por Marco Kunz en *El final de la novela*, entre final “abierto” y argumento irresuelto. Los finales de la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro no son estrictamente “abiertos”: nos encontramos ante argumentos irresueltos.

-Es la aplicación del método propuesto por Marco Kunz de identificación de los recursos terminativos del cierre lo que nos alerta sobre la imprecisión de calificar el final ribeyriano como “abierto”. Se produce en los cierres ribeyrianos una convivencia de elementos de clara fuerza finalizadora y que acentúan el carácter “concluso” del texto (por ejemplo, la alusión a actividades o procesos finalizadores, como “partir” o “cerrar”, o la presencia de motivos apocalípticos) con otros que señalan la relatividad de este carácter “concluso”, apuntando al final un nuevo comienzo o una apertura hacia un futuro que no se narra. Mediante esta convivencia, la dicotomía entre final abierto / final cerrado queda superada en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro.

-En su rigidez, la distinción final abierto / final cerrado se demuestra infecunda a la hora de catalogar el final de Ribeyro. Sin embargo, desde esa misma superación de la dicotomía, se iluminan el final y la poética ribeyriana. Por un lado, porque la sensación inicial de

apertura permite trasladar la atención del lector hacia los *impasses* interiores del personaje. Por otro lado, porque la superación de esta dicotomía ilumina, en última instancia, la concepción de fondo que el autor tiene del acto de narrar.

- La apuesta de Julio Ramón Ribeyro por la presencia clásica del narrador y por una literatura sin concesiones a más artificios que aquellos que naturalmente implica el propio acto de escribir, explica que la voluntad de crear deliberadamente finales abiertos y abruptos, que simulen que el punto y final no lo es tal, la voluntad posmoderna de “asimilar” la literatura a la vida, todo ello se aleja diametralmente de la poética del escritor peruano y de sus intereses literarios.

En relación al método escogido para este trabajo de investigación, el análisis de los recursos terminativos del cierre propuesto por Marco Kunz en *El final de la novela*, se desprenden dos conclusiones:

-La centralidad que éste otorga al concepto de cierre, definido como el remate del texto, permite sin problematizarla la aplicación del método a un género diferente a la novela, el del cuento. Al ser un fragmento microestructural corto, no depende de los movimientos argumentales de la trama, estos sí limitados por la brevedad del cuento. El análisis del cierre implica un enfoque microscópico, y por ello la extrapolación de su estudio de la novela al relato corto no sólo no trastoca la pertinencia de este método de interpretación, sino que lo amplía en sus posibilidades de desarrollo.

-No sólo no resulta problemático el estudio del cierre en la cuentística y no en la novela, sino que, por su propia naturaleza, el cuento acentúa la potencialidad del cierre, su capacidad de conectar con el sentido general del relato.

Debido a su brevedad, el cuento, condensado dominio de la sugerencia, requiere para su correcta construcción la atención a la capacidad expresiva de cada uno de los términos que lo componen. Por lo tanto, ninguna de las palabras que conformen el cierre del cuento será gratuita, lo que potencia la máximo las capacidades de un método que parte de la literalidad del texto.

-El método de Marco Kunz se revela como riguroso y fecundo. Tras su aplicación a los finales concretos de los relatos de *La palabra del mudo*, se constata cómo el análisis de los recursos terminativos del cierre no se queda en un mero inventariado de estrategias terminativas. El estudio del cierre revela la potencia del final como prisma al que encaramarse en busca del sentido de un texto. De la atención al final, lugar estratégico que marca el comienzo de la relectura interpretativa del texto, se desprenden conclusiones que aluden al sentido general del relato y de la poética del autor.

Dos últimas conclusiones, no referidas al final ribeyriano, se desprenden al hilo de la semblanza inicial del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro:

-Al analizar la recepción crítica de Julio Ramón Ribeyro en la prensa española, detectamos dos momentos clave de cara a señalar una evolución en esta recepción:

1. El año 1983, cuando se produce el descubrimiento del autor por parte de la crítica española. Coinciden la publicación de su novela *Crónica de San Gabriel* (Tusquets) y del libro de cuentos *La juventud en la otra ribera* (Argos Vergara) y Ribeyro viaja a España.
2. El año 2010, cuando la publicación de *La palabra del mudo* (Seix Barral) genera una nueva hornada de reseñas en prensa.

Entre ambos momentos cruciales se produce un cambio en cuanto a la consideración del autor por parte de los lectores y de la crítica. Aunque ya en 1975 se habían publicado las *Prosas Apátridas* (Tusquets), es en 1983 cuando Ribeyro se incorpora al imaginario literario español. Las reseñas y las noticias sobre la aparición de las obras señaladas coinciden al señalar a Julio Ramón Ribeyro, en aquel momento, como un autor desconocido en España y, al fin, descubierto. La tesis que describe al escritor peruano como un autor injustamente olvidado, escondido, aparece de manera recurrente y generalizada.

En el año 2010 la prensa trata a Ribeyro con mayor familiaridad y se produce una basculación en cuanto a la interpretación de su olvido. El pasar inadvertido pasa de ser considerado un problema a convertirse en un honesto rasgo de su voluntad y de su personalidad.

-Una fuerte unidad define la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro. Del estudio de cada uno de sus volúmenes de cuentos el lector puede deducir características comunes, pero al continuar su lectura comprobará que estas características detectadas resultan igualmente

aplicables a relatos pertenecientes a otros volúmenes diferentes. La producción cuentística de Ribeyro, en su totalidad, está llena de vasos comunicantes, y constituye por ello una criatura reticente a la sistematización que se resiste a plegarse a un orden externo y rígido más allá de la poética propia de cada relato.

-Al analizar las aproximaciones críticas que, desde ópticas diferentes a la del final, han tratado de sistematizar la narrativa corta de Ribeyro, constatamos tres consecuencias que la referida unidad de conjunto tiene sobre las diversas clasificaciones:

- 1) La permeabilidad (un mismo cuento de Ribeyro suele ser aplicable a más de una de las categorías propuestas por los críticos, y así puede ser, por ejemplo, autobiográfico y urbano).
- 2) La dificultad de señalar una evolución cronológica.
- 3) La tendencia a mantenerse en el plano de la descripción (dada la dificultad de parcelar mediante un criterio externo la narrativa corta de Ribeyro, algunas de las aproximaciones críticas se quedan en un plano descriptivo, que no propone una agrupación interpretativa, sino sólo la constatación de algunos temas o movimientos recurrentes).

-Nuestra propuesta de definición del final ribeyriano a través de tres recursos terminativos que se repiten —el desenlace trágico, la apariencia de final abierto y la comparabilidad contrastiva— entraña dos de las tres consecuencias señaladas: la permeabilidad (un mismo final podrá contener un desenlace trágico y una estructura circular de comparabilidad contrastiva, por ejemplo) y el hecho de que no se derivará del estudio del final una evolución cronológica.

Sin embargo, la aproximación crítica desde el final a la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro sí avanza claramente desde la descripción hacia la interpretación. Ilumina la obra del escritor peruano como un todo orgánico y desemboca en un eje de sentido de la poética del autor: el subrayado final de la toma de conciencia por

parte del personaje, una elocuente frontera que Julio Ramón Ribeyro traza antes de poner el punto final a sus relatos y que queda definida como la única respuesta posible de sus discretos personajes olvidados ante el mundo que les rodea.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALFARO-ALEXANDER, Ana María (1992): *Hacia la modernización de la narrativa peruana. El grupo "Palermo"*. Peter Lang, Nueva York.

ALONSO, Carlos J (1995): "Muerte y resurrecciones en Horacio Quiroga", en Pupo-Walker, Enrique, Coord., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Editorial Castalia.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1999): *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona.

- "El cuentista frente al espejo" (2008). En: Zavala, Lauro: *Teorías del cuento III. Poéticas de la Brevedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, pp.137-149. Originalmente publicado en *Maldoror*, núm. 9, Montevideo, noviembre de 1973, pp. 54-58.

ARBONA ABASCAL, Guadalupe (2008): *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*. Arco Libros, Madrid.

ARISTÓTELES (2011): *Poética*. Gredos, Madrid.

AUERBACH, Erich (1950): *Mímesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental. Fondo de Cultura Económica, México.

BAQUERIZO, Manuel J. (1962): "La realidad en las narraciones de Ribeyro". *Letras Peruanas*, n°13, pp.7-12.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1967): *Qué es el cuento*. Colección Esquemas, Buenos Aires, 1967.

BASHEVIS SINGER (2008): “Nota sobre mis cuentos”. En: Zavala, Lauro: *Teorías del cuento III. Poéticas de la Brevedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp.173-175. Originalmente publicado en “Author’s Note”, en *The Collected Short Stories*. New York, Farrar, Straus, Giroux, 1982, pp. vii-viii. Traducción de Lauro Zavala.

BOBES NAVES, M^a del Carmen (1993): *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta*. Gredos, Madrid.

-(1998): *La novela*. Síntesis, Madrid.

BORGES, Jorge Luis (1956): “Análisis del último capítulo del Quijote”. En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, I, 1956, págs. 28-36.

BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; BIOY CASARES, Adolfo (1967): *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

CAROL OATES, Joyce (2008): “La naturaleza del cuento”. En: Zavala, Lauro: *Teorías del cuento III. Poéticas de la Brevedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 117-128. Artículo publicado originalmente como “The Nature of short Fiction; or, The Nature of My Short Fiction”, prólogo al volumen colectivo compilado por Frank A. Dickson y Sandra Smythe, *Handbook of Short Story Writing*. Cincinnati, Ohio, Writer’s Digest Books, 1970, pp. xi-xvii. Traducción de Lauro Zavala.

CARVER, Raymond (1997): *La vida de mi padre, cinco ensayos y una meditación*. Norma, Bogotá.

CHAO, Ramón y GAMBOA, Santiago (2008): Prólogo a *La tentación del Fracaso*. Seix Barral, Barcelona.

CHAMBERS, James P. (1984): *Doubt and Uncertainty in the Short Stories of Julio Ramón Ribeyro: A Study of Characterization, Narrative Technique and Story Structure in “La palabra del mudo”*. Tesis doctoral, Oxford.

- COAGUILA, Jorge (Ed.) (1996): *Ribeyro, la palabra inmortal*. Jaime Campodónico. Lima.
- CORTÁZAR, Julio (1983): “La muñeca rota”. En *Último round*. Siglo Veintiuno, México.
- (1993): *Del cuento breve y sus alrededores*, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, Venezuela.
- DELGADO, Washigton (1973): “Fantasía y realidad en Ribeyro”, prólogo a *La palabra del mudo*, volumen I, Cuentos 52/ 72. Carlos Milla Batres, Lima.
- DERRIDA, Jacques (1989): “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. Conferencia pronunciada en el Collage internacional de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre “Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre”, el 21 de octubre de 1966. Traducción de Patricio Peñalver en *La escritura y la diferencia*, Anthopos, Barcelona.
- ECO, Umberto (1979): *Obra abierta*. Ariel Quincenal, Barcelona. Traducción de Roser Berdagué.
- ELMORE, Peter (2002): *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Fondo de cultura económica, Perú.
- ESCOBAR, Alberto (1960): *La narración en el Perú. Estudio preliminar, antología y notas*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima.
- ESTEBAN, Ángel (1998): Prólogo a *Cuentos Antología*. Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- (2014) *El flaco Julio y el escritor*. Renacimiento, Madrid.
- FERRATER MORA, José y TERRICABRAS, Josep-María (1994): *Diccionario de filosofía*. Ariel, Barcelona, Volumen 2.
- (2007) con GUTIÉRREZ COTO, Amauri Francisco (ed. lit.) (2007): *Razón y verdad y otros ensayos*. Editorial Renacimiento, Sevilla.
- FERREIRA, César (1996): “Los legados de Julio Ramón Ribeyro”. En P. Márquez, Ismael y Ferreira, César (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, pp.95-102.
- GARCÍA RAMOS, Arturo (1985): “El principio y el fin en los cuentos de Julio Cortázar”. En *Anales de literatura hispanoamericana*, XIV, pp.47-55.

GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Lumen, Barcelona.

GIARDINELLI, Mempo (2008): “Estructura y morfología del cuento”. En: Zavala, Lauro: *Teorías del cuento III. Poéticas de la Brevedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp.331-365. Publicado originalmente en *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires, Beas, 1992, pp.37-58.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio (2010): *Ribeyro: El arte de narrar y el placer de leer*. Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial.

GUTIÉRREZ, Miguel (1999): *Ribeyro en dos ensayos*. Editorial San Marcos, Perú. Biblioteca para el siglo XXI: Narrativa primera serie.

-(1988) *La generación del 50: un mundo dividido*. Séptimo Ensayo. Lima, 1988.

-"La generación del 50: un mundo dividido, 20 años después". En *Tema y Variaciones de Literatura*, pp.145-157.

HIGGINS, James (1991): *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, Lima.

KENNEDY, Andrew K. (2004): "Writing short stories". En Winther, Jakob Lothe y Skei, Hans H. *The art of brevity: excursions in short fiction theory and analysis*. Univ. of South Carolina Press, Columbia.

KERMODE, Frank (2000): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Gedisa Editorial, 2ª Ed., Barcelona. Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz.

KUNZ, Marco (1997): *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Gredos, Madrid, 1997.

KRISTAL, Efraín (1996): "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro". En P. Márquez, Ismael y Ferreira, César (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, pp.127-148.

KRISTEVA, Julia (1969): "Le texte clos". En: *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Éditions du Seuil. Paris, pp.113-142.

LARROUX, Guy (1995): *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*. Éditions Nathan. Paris.

- LODGE, David (2006): *El arte de la ficción*. Península, Barcelona.
- (1981) "Ambiguously Ever After: Problematical Endings in English Fiction". En: *Working with Structuralism. Essays and reviews on nineteenth- an twentieth- century literature*. Routledge & Kegan Paul, pp.143-155.
- LUCHTING, Walter (1988): *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Vervuert, Frankfurt.
- (1971): *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- (1971): *Pasos a desnivel*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994): *El cuento de nunca acabar*. Círculo de Lectores, Barcelona. Por cortesía de Editorial Anagrama, que editó el libro en 1988.
- MILLER, D. A. (1989): *Narrative and its discontents. Problems of closure in the traditional novel*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- MINARDI, Giovanna (2002): *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Banco Central de la Reserva del Perú. La casa de cartón, Lima.
- NAVASCUÉS, Javier de (2004): *Los refugios de la memoria: un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Iberoamericana Vervuert, Madrid.
- (1993): "Fin y final en tres narraciones hispanoamericanas". En Rilce, 1, pp. 44-55.
- ORTEGA, Julio (1975): Prólogo a *Prosas Apátridas*. Tusquets, Barcelona.
- (1995) "El nuevo cuento hispanoamericano". En: VV. AA., *El cuento hispanoamericano*, 2ª ed. Castalia, Madrid.
- (1985) "Los cuentos de Ribeyro". En *Cuadernos hispanoamericanos*, nº417, pp.128-145.
- (1986) "La comedia verbal". En *Diario 16*, el 9 de febrero de 1986, p.16.
- OVIEDO, José Miguel (1968): *Narradores peruanos: Antología*. Monte Ávila Editores, Caracas.

-(2001) *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4: *De Borges al presente*. Alianza Editorial (Alianza Universidad Textos), Madrid.

-(1997): “Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica”, *Foro Hipánico*, Amsterdam, 11, p.53.

-(1984) “La lección de Ribeyro”. En *Quimera*, abril de 1984, pp. 58-59.

-(1968) “El cuento contemporáneo en el Perú”. Prólogo a *Narradores Peruanos*. Monteávila Editores, Caracas, 1968.

-(1975) “Ribeyro o el escepticismo como una de las bellas artes”. Prólogo a *Prosas apátridas*, Tusquets, Barcelona, 1975, pp.7-25.

PÉREZ-BLANES, Joaquín: “Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro”. En *Journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, Albuquerque, New Mexico State University, n°4, 2004.

PACHECO, Carlos y BARRERA LINARES, Luis (1992): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas.

PEDRAZA, Felipe B. y NAVASCUÉS, Javier de (2007): *Manual de literatura hispanoamericana. Volumen VI. La época contemporánea: prosa*. Cénlit Ediciones, Pamplona.

PÉREZ ESÁIN, Crisanto (2008): *Cuentos Julio Ramón Ribeyro*. Cénlit Ediciones, Berriozar, (Navarra).

PIGLIA, Ricardo (2001): “Nuevas tesis sobre el cuento”. En: *Formas breves*. Anagrama. Barcelona. 2ª Edición, pp.115-142.

PITOL, Sergio (2008): “Domar a la divina vida”. En: Zavala, Lauro: *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 167-172. Originalmente publicado como entrevista de Rafael Antúnez, en *Tierra adentro*, México, núm. 63, enero-febrero 1993, pp.11-14.

- (2008) “Primer acercamiento a un *ars poetica*”. En: Zavala, Lauro: *Teorías del cuento III. Poéticas de la Brevedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp.367-373. Originalmente publicado en *La jornada Semanal*, Nueva Época, núm.232, 21 de noviembre de 1993, pp.37-39.
- POE, Edgar Allan (2008): “El objetivo y la técnica del cuento” (1846). En: Zavala, Lauro, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, pp.14-18. Fragmento recogido originalmente de “Philosophy of Composition”, traducido por Julio Cortázar como “Filosofía de la composición” en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, núm. 464, 1973, pp.65-79.
- RIBEYRO, Julio Ramón: *Cuentos Completos*. Alfaguara, Madrid, 1994. Prólogo de Alfredo Bryce Echenique.
- (1998) *Cuentos, Antología*. Espasa Calpe, Madrid. Prólogo de Ángel Esteban.
- (2008) *La tentación del fracaso*. Seix Barral, Barcelona.
- (2010) *La palabra del mudo*. Seix Barral, Barcelona.
- (1975) *Prosas apátridas*. Tusquets, Barcelona.
- (2007) *Prosas apátridas aumentadas*. Seix Barral, Barcelona.
- (1983) *La juventud en la otra ribera*. Argos Vergara, Barcelona.
- (1994) *Cambio de guardia*. Tusquets, Barcelona.
- (2008) *Los geniecillos dominicales*. RM; Barcelona.
- (1983) *Crónica de San Gabriel*. Tusquets, Barcelona.
- (2009) *Las respuestas del mudo*, Tierra Nueva Editores, Lima y (2012) Lolita Ediciones, Chile.
- (1976) *La caza sutil*, Milla Batres y (2012) Ediciones Universidad Diego Portales, Chile
- Cartas a Juan Antonio
- (2014) *Los dichos de Luder*. Lápix Editores, Lima.
- RIBEYRO, Julio Ramón y WESTPHALER, Emilio Adolfo (1974): *Dos soledades*. Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María (2007): *Historia de la literatura universal*, Vol. 2. Gredos, Madrid.
- RODERO, Jesús (1996): “‘Fénix’: El carnavalesco y el juego con el mito”. En P. Márquez, Ismael y Ferreira, César (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, pp.149-160.
- RODRÍGUEZ CONDE, Isolina (1984): *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Tesis doctoral. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- RULFO, Juan (1980): “El desafío de la creación”. En: Zavala, Lauro: *Teorías del cuento III. Poéticas de la Brevedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp.167-172. Originalmente publicado en:

Revista de la Universidad de México, vol. XXV. Octubre-noviembre de 1980.

SCHWALB, Carlos (1996): “Julio Ramón Ribeyro y ‘el llamado del desierto’”. En P. Márquez, Ismael y Ferreira, César (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, pp.161-168.

SOBEJANO, Gonzalo (1983): “Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité”. En su edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Edición original: Mirella Servodidio y Marcia L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, pp.209-223.

TENORIO REQUEJO, Néstor (compilador) (1996): Julio Ramón Ribeyro: el rumor de una vida. Textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana. Arteidea Editores. Lima.

TISNADO, Carmen (1996): “Realidad y poder en dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. En P. Márquez, Ismael y Ferreira, César (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, pp.167-176.

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1998): Prólogo a *La isla de los jacintos cortados*. Alianza, Madrid.

VALERO JUAN, Eva María (2003): *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante.

VERDEVOYE, Paul (1968): “Socionarrativa hispanoamericana”. En: AIH. Actas III, pp.893-899. Consultado en Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_098.pdf

WELTY, Eudora (2008): “Escritura y análisis de un cuento”. En: Zavala, Lauro: *Teorías del cuento III. Poéticas de la Brevedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp.155-166. Originalmente publicado como “Writing and analyzing a short story” en *The Eye of the Story. Selected Essays and Reviews*. New York, Random House, 1978. Traducción tomada de *Cómo se escribe un cuento*. Selección, prólogo e introducciones de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires, El Ateneo, 1993, pp.170-176. Traducción de Leopoldo Brizuela.

ZAVALA, Lauro (2008): *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Universidad Autónoma de México. México, 2008.

-*Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. Universidad Autónoma de México. México.

-*Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. Universidad Autónoma de México. México.

ZAVALETA, Carlos Eduardo (2000): *Autobiografía fugaz*. Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

-(1997) *El gozo de las letras: ensayos y artículos*. Fondo Editorial PUCP, Lima.

ZAMORA, Lois Parkinson: "Ends and endings in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*". En: *Latin American Literary Review*, XIII, núm. 25, 1985, págs.. 104-116.

ZÚÑIGA, Diego (2012): "A la orilla del mundo". Prólogo a *La caza sutil y otros textos. Un desaprensivo paseo entre libros y autores*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

-Artículos en prensa:

AGUADO, José Antonio (2010): "Cierto desencanto de las cosas". En: *Diari de Terrassa*, Terrassa, 4 de junio de 2010.

BADOSA, Enrique (1983): "Ribeyro niega la creación de un esperanto hispanoamericano". En: *El Noticiero Universal*, Madrid, jueves 12 de mayo de 1983.

BAIXERAS, Ricardo (2010): "Estoico, pesimista y lleno de esperanza". En *El Periodico de Catalunya*, Barcelona, 30 de junio de 2010.

BARDON, L.S.: "Julio Ramón Ribeyro, la otra cara del Perú" (1983). En: *Cinco Días*, Madrid, 25 de mayo de 1983.

BERMEJO (1983), José María: "Lo importante no es encontrar, sino buscar". Entrevista a Julio Ramón Ribeyro. En: *Ya*, 13 de mayo de 1983.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1983): "Ribeyro en el ruedo ibérico". En *Diario 16*, 12 de junio de 1983.

BONILLA, Juan (2010): "Las letras españolas viven del cuento". En *El Cultural*, suplemento cultural de *El Mundo*, Madrid, 2 de julio de 2010.

- CABALLERO, ÓSCAR (1983): “Ribeyro, una revelación tardía”. *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de mayo de 1983.
- COLPISA Agencia de comunicación (1983): “Julio Ramón Ribeyro, un joven y gran narrador peruano”. En *Diario de Navarra y Heraldo de Aragón*, el 19 de septiembre de 1983.
- CUETO, Alonso (2010): “Una luz blanca”. En *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 21 de agosto de 2010.
- DOMENÉ, Pedro M. (2010): “Marginados y olvidados”. En *Cuadernos del sur*, Córdoba, 10 de julio de 2010.
- DOMINGO, Xavier (1983): “El valor de la distancia”. En *Cambio 16* nº597, 9 de mayo de 1983, pp.110-111.
- EZKERRA, Iñaki (2010): “Variaciones sobre el autor”. En: *El correo*, Bilbao, 31 de julio de 2010.
- F.B., J. (1983): “El escritor peruano Julio Ramón Ribeyro se aleja de la épica narrativa de otros autores”. En *El País*, Madrid, 3 de mayo de 1983.
- GARCÍA RAMOS, Arturo(2010) “El genio discreto”. En *ABCD las artes y las letras*, suplemento cultural del diario ABC (hoy *ABC Cultural*), nº947, 1 de mayo de 2010, p.12.
- HIDALGO, Manuel (2010): “El humo del fracaso”. En: *El Mundo*, Madrid, 14 de mayo de 2010.
- MEDRANO, Diego (2010): “La palabra del mudo”. En *El comercio* (Suplemento), Gijón, 5 de junio de 2010.
- MORENO DURÁN, R.H. (1983): “Julio Ramón Ribeyro y la fascinación degradada”. En *El País*, 19 de junio de 1983.
- M., S. (1983): “Presentación de tres libros de Julio Ramón Ribeyro”. En *ABC*, Madrid, 3 de mayo de 1983.
- PLAZA, J.M. (1983): “Ribeyro: ‘Mi vocación de escritor se definió en Madrid hace treinta años’”. En: *Diario 16*, Madrid, 3 de mayo de 1983.
- QUIROS, Luis (1983): “Julio Ramón Ribeyro, el otro Cortázar”. En *La Voz de Asturias*, 14 de mayo de 1983.
- RODRÍGUEZ, Manuel (1983): “Un escritor desconocido en España”. En *Guía del Ocio*, el 30 de mayo de 1983.
- SALABERT, Juana (1983): “Las fronteras entre lo real y lo imaginario son muy sutiles”. Entrevista a Julio Ramón Ribeyro. En *Informaciones*, Madrid, 3 de mayo de 1983.

Madrid, febrero de 2015



UCM 2015